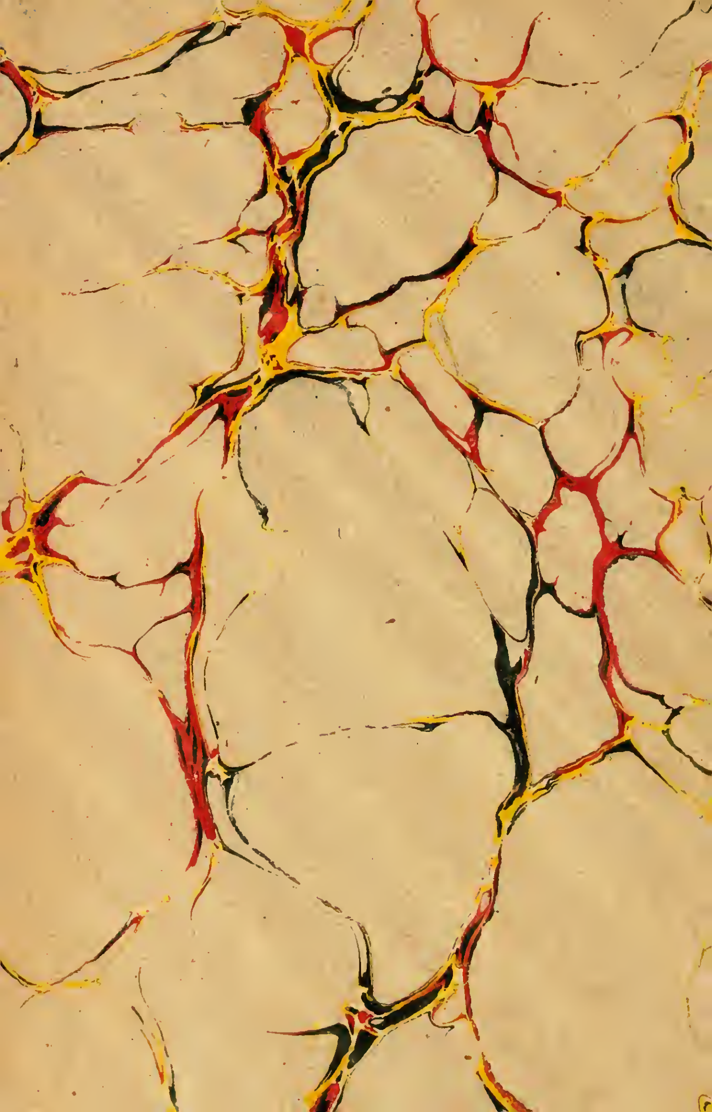
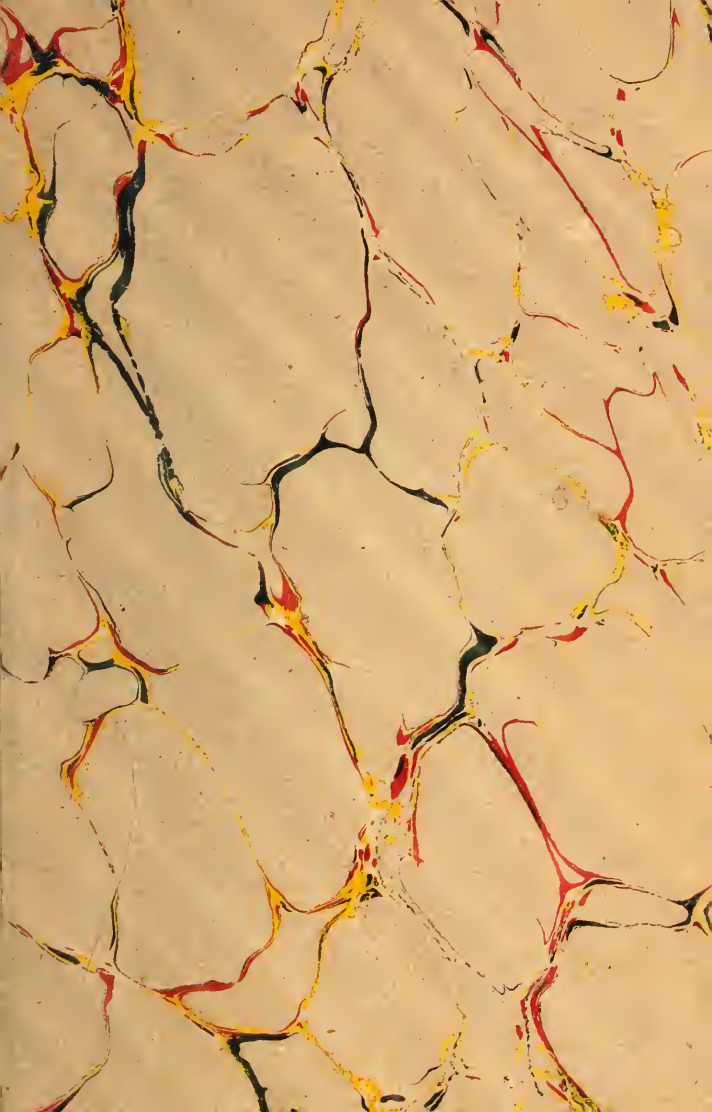








GUSTAVE GEFFROY

LA
VIE ARTISTIQUE

Dédicace à MICHELET
Pointe sèche de J.-F. RAFFAELLI

Quatrième série

LE MUSÉE DU SOIR

SALONS DE 1894 ET DE 1895

PARIS
E. DENTU, ÉDITEUR
3, Place de Valois, 3

1895

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

Quinze exemplaires (1 à 15) sur papier des manufactures impériales du Japon ;

Quinze exemplaires (16 à 30), sur papier de Chine ;

Tous ces exemplaires numérotés à la presse et ornés du frontispice de J.-F. Raffaelli en triple suite, noir, bistre et vert.



A LA MÉMOIRE DE MICHELET

C'est par un dessein très voulu que j'ai inscrit, à la page qui précède, la dédicace de ce petit livre au grand nom toujours vivant de Michelet. Si infime que soit la personnalité de l'écrivain qui formule cet hommage et se réclame de ce glorieux patronage, c'est ici user d'un droit légitime, c'est définir son effort et marquer son désir, que d'évoquer l'œuvre de puissante humanité et d'ardent amour de l'historien de la France, de l'écrivain du livre du Peuple.

La suprême beauté de cette œuvre c'est, peut-être, qu'un seul être l'ayant édifiée, elle contienne tant de la vie, de l'esprit de tous. L'historien a cherché, voulu tous les collaborateurs. Il a eu les vivants et il a eu les morts, il a eu la nature et l'art, il a eu les papiers des archives et les pierres des ruines. Tout, il a tout désiré. Son intelligence ardente s'exaltait à rassembler la vie par les pages du livre, pour la rendre de nouveau à l'espace, pour donner aux hommes conscience d'eux-mêmes. Un livre de Michelet, c'est un passage d'êtres, les phrases vont en caravane vers l'horizon lumineux, toujours plus loin. Il a été l'admirable greffier des plus humbles, celui qui écoute, qui recueille, qui redit. C'est un rôle en apparence sacrifié, qui ne tenterait pas les artistes

seulement délicats, obstinés à ciseler quelque menue matière grammaticale, qu'ils disent, qu'ils croient à eux. Chacun préfère rester à son métier, vivre de sa restreinte production, de son petit arrangement de mots. Chacun son échoppe, sa boutique, sa chapelle, s'il se peut. Que l'on s'isole, que l'on se différencie les uns des autres, par un détail d'orfèvrerie, par une étiquette. Le triomphe de la personnalité est à ce prix. Le moi va resplendir et régner.

Michelet a préféré courir les hasards, se perdre dans l'océan de la foule, dans la vie universelle. Qu'allait donc devenir sa personnalité d'artiste? n'allait-elle pas sombrer dans une pareille aventure? se dissoudre au contact de ces forces vagues en liberté, en désordre, de ces instincts peu soucieux de la

pensée qui venait à leur recherche? Il ne s'est pas préoccupé du résultat, prêt d'avance à disparaître dans cette immensité attirante de la vie. Ce qu'il voulait, c'était se mêler à tout, attirer à lui ces puissances errantes, en garder quelque chose et l'exprimer. Il se résignait allègrement à être un réceptacle, il donnait sa personnalité, son individu particulier à cette masse confuse, anonyme.

Il se trouve que cette personnalité n'est pas vaincue, absorbée, mais victorieuse; augmentée par les rencontres humaines. Il se trouve que l'artiste est grandi par son art ainsi employé. Quoi que l'on pense de sa manière d'être historique et littéraire, il faut reconnaître que son moi reste un des plus actifs, des plus nettement définis. Et pourtant, ce moi, l'a-t-il assez

confondu avec les volontés éparses qui lui venaient, apportées par tous les souffles! L'a-t-il laissé aller même aux courants des éléments, de la mer, du vent, de l'ouragan des montagnes! Et toujours il réapparaît, toujours il se retrouve. La voix éloquente se fait entendre à travers les révolutions, entre les rafales. C'est aux accents de cette voix que le monument s'est élevé. Le poète a disparu. Son œuvre est debout, emplie de la rumeur de la foule, du bruit en écho de l'espace.

La tradition de cette grande œuvre, et d'autres similaires, est-elle perdue? N'y a-t-il plus contact entre l'écrivain et la foule pour laquelle il écrit? Ou bien l'écrivain, par lassitude, par sentiment d'impuissance, ne veut-il pas

s'adresser à tous? Écrire pour tous, cela ne veut pas dire chercher le succès auprès de tous, cela veut dire penser à tous. Le feuilletoniste, lu par tant et tant d'avides, se soucie peu de son public. Il cuisine indifféremment le mets quelconque désiré par la faim inquiète. Mais écrire pour quelques-uns, pour un petit groupe, quelle misère aussi, quel pauvre public incertain, peu stable. Comme si les grands livres où les peuples ont trouvé leur nourriture d'esprit, leur réconfort, leur excitant, n'étaient pas, en même temps que des livres populaires, de hautes œuvres d'art. Quel livre curieux, spécial, étroitement conçu pour un petit nombre, contient ce que contiennent les Védas, la Bible, les Évangiles, le Coran, l'Imitation? Les drames d'Eschyle n'étaient-ils pas joués pour les citoyens assemblés? Vers qui

allait Shakspeare? Rabelais n'est-il pas humain? Et comme lui, tous ceux qui ont duré? La grande, profonde, tragique histoire sociale et passionnelle de ce temps, faite au jour le jour, sous la dictée presque des événements, et parfois en avance, la Comédie *de Balzac, n'est-elle pas attirante pour tous, débordante de la vie, de l'émotion de tous? A tous les degrés, les livres subsistants de la littérature, de l'*Odyssée *au* Don Quichotte *et au* Robinson Crusoë, *n'ont-ils pas répondu à l'attente ardente de ce que les précieux de tous les temps désignent comme le vulgaire, l'immense troupeau humain.*

Ce troupeau — malgré les révolutions qu'il a faites, malgré ses efforts désespérés pour vivre, son instinct douloureux et tenace, sa persistance de tra-

vail, malgré son apparition définitive sur la scène, malgré 1789, malgré 1848, malgré 1871, malgré le suffrage universel, malgré le socialisme, malgré le siècle qui est, dit-on, le sien, le fameux siècle des ouvriers, malgré tout— il semble qu'on veuille l'ignorer, le maintenir dans l'ombre ancienne, comme la figuration confuse de l'Histoire. Sous prétexte d'individualisme, ceux qui sont nés de cette masse se détachent de cette masse, s'ingénient à mettre leur moi en formules, se grisent d'observations immédiates, sur eux-mêmes et sur leurs pareils, de rythmes personnels, à peine nés, sitôt évanouis.

Il y a en ce temps un émiettement certain de la littérature et de l'art. A mesure que l'on va, que l'on mesure les étapes, que l'on voit l'étendue occupée par le flux incessant de la vie, on est

de plus en plus stupéfié par l'absence de cette vie essentielle dans l'œuvre d'art. Cette œuvre, trop souvent, se sépare du monde, s'en va agoniser sous la cloche pneumatique.

Le roman, qui a été, qui pourrait être encore l'Histoire, n'a guère vécu depuis nombre d'années, chez la majorité des romanciers, que de la chétive expérience amoureuse, de la sempiternelle et pauvre aventure physiologique ou pathologique de la femme chercheuse de sensations, monotone héroïne qui relève plus de la douche que de l'analyse psychologique. Nous a-t-on assez raconté, sur tous les tons, cet état d'âme de la femme riche en mal de sexe, incapable de se passionner pour autre chose que pour son cas génital, et qui prétend à l'enthousiasme pour sa morphine et son éther, mêlés

à ses ardeurs et à sa mélancolie?

Est-ce pour échapper à l'oiseux de ces histoires, que les poètes se sont réfugiés aux arcanes de l'art, ont voulu se parer des grâces incertaines de l'obscur? Mais l'abdication, au nom de la formule de l'art pour l'art, ne saurait durer, et la question se pose aujourd'hui de savoir si toutes ces forces immobilisées et enchantées vont rejoindre la vie. Quelques-unes déjà ont rompu le charme délétère du sommeil et du rêve, et les voici chercheuses, hésitantes. Les vivaces se décideront pour l'action, rejoindront l'humanité.

La plupart des peintres, des sculpteurs, sont aussi restés en marge. Les exceptions, ici comme dans la littérature, ne font que mieux apparaître l'absence de la vie collective. Presque tous, appartenant au groupe social

ou à la secte, perdus par la manière ou par la mode, se préoccupent d'être en accord avec des affiliés ou avec une clientèle, et non avec l'humanité qu'ils pourraient aider à vivre, à découvrir son esprit.

Je laisse de côté ceux qui ne voient dans l'art qu'une production négociable, une frivole distraction, une manière de mise en valeur sociale. Je pense aux seuls artistes, qui méconnaîtraient leur rôle, qui laisseraient tarir en eux la puissance d'action que peut-être ils possèdent, s'ils se refusaient à prendre leur part du destin de tous et préféraient à l'en avant de la solidarité l'attitude inutile du dédain.

Ils se mettraient à l'écart du grand mouvement qui est celui de l'humanité, et qui ne sera pas supprimé par le seul fait qu'une esthétique ne l'aurait pas

jugé intéressant. On n'empêche rien. Il y a dans l'ensemble une force qui est supérieure à notre force individuelle. L'individualité, si puissante chez les êtres représentatifs, se rétrécit, devient toute petite, impuissante, si elle veut supprimer follement la communication avec ce monde immense d'où elle vient, qui lui a donné la vie, qui continuera à l'alimenter de sève. Rosny, par le Bilatéral, *Carrière, par le* Théâtre populaire, *n'ont rien perdu d'eux-mêmes, se sont, au contraire, augmentés. Pourquoi la séparation? La revendication de l'individualité n'a aucun sens si elle n'est pas sous-entendue pour tous, étendue à tous. La foule, qu'est-ce autre chose qu'un composé d'individualités. Réclamer le droit de tous, c'est donc réclamer le droit de chacun. Créer une aristocratie, ou créer*

simplement son moi, que pourrait bien signifier cela, si c'est vraiment la création bornée, la vie conquise par quelques-uns ou par un seul? Quelle différence, au contraire, si cette région abordée par une élite devient le rendez-vous auquel tous sont conviés, si l'étape d'affranchissement est indiquée, si le moi s'augmente des anonymes et leur offre en retour une idée d'eux-mêmes plus consciente, si c'est le moi du grand homme qui pense avec tous et pour tous et donne son esprit et sa vie à tous, et non le moi du génie carnassier qui prend son semblable comme jouet et se nourrit de sa substance.

C'est pour toutes ces raisons que sont dédiées à Michelet ces pages écrites au jour le jour sur l'art et la vie de ce

temps-ci, avec une préoccupation de reconnaître et de suivre le grand courant humain qui traverse l'histoire de notre terre. C'est cette préoccupation, commune à quelques-uns des écrivains, des artistes de maintenant, qui me fait chercher les manifestations de la vie à travers les expositions, c'est elle qui m'a fait essayer d'allumer cette petite lumière du Musée du soir au milieu du tumulte de Paris.

Je demande que l'on voie dans ces tentatives la preuve qu'un accord peut se faire entre les bonnes volontés de partout, que les désirs semblables se cherchent, se rencontrent, pourront tout à l'heure se changer en volontés agissantes.

Je crois que l'art est destiné, de plus

en plus, à jouer dans l'avenir un grand rôle, que c'est la force que nous avons à notre disposition pour créer une harmonie sociale, une entente humaine, qui n'ont jamais existé. Il y a des exemples de sociétés hiérarchisées, maintenues en factice équilibre, mais au prix de quel silence, de quelle mort des foules. Aujourd'hui, la masse humaine peut vivre d'une vie personnelle et non représentative, elle sort déjà de l'ombre, elle s'avance, vient occuper la scène de l'Histoire. Il lui faut se reconnaître, parler un même langage, achever de créer la conscience universelle, la vie harmonieuse de l'esprit.

L'art est le signe visible de cette vie de l'esprit. C'est la représentation du monde par des images réfléchies en nous, c'est la rencontre de l'homme avec tout ce qui existe, la preuve de

l'éveil de l'inconscient. Tout ce qui a mené les troupes humaines, régi les sociétés, a été l'affirmation plus ou moins sensible de cette éternelle évolution. Les religions et les politiques sont les pressentiments et les bégaiements de cette humanité à la recherche d'elle-même. Nous avons à continuer l'œuvre de compréhension, à nous hâter toujours vers la prise de possession plus complète.

Cette assimilation nécessaire des masses à la vie de l'idée fut commencée, sera achevée par l'art. Les destructions forcées, assainissantes, qui ont été une des besognes d'hier, et qui seront aussi une des besognes de demain, ouvrent l'espace, marquent le départ d'étapes nouvelles. Ce qui doit être aperçu nettement, c'est qu'il faut enseigner à l'humanité qu'elle est maî-

tresse de son bonheur, qu'elle doit trouver sa joie, sa fin, en elle-même, sur place. Cette philosophie qui n'a été que le lot de quelques esprits, qui est maintenant en partage à un plus grand nombre, doit devenir créatrice de la beauté du sort de tous.

Or, une préparation aura été faite, lorsqu'il aura été démontré au plus humble, au plus obscur, au plus ignoré, qu'il est maître de créer de la vie, que le moindre objet façonné par ses mains est aussi animé par la faculté individuelle qui est en lui, qu'il est à la marque particulière de sa sensation et de son esprit. C'est ici que le travail confine à l'art, que dis-je? c'est ici qu'ils se confondent, et que tout labeur s'éclaire. Donnez cet étonnement et ce bonheur à tout homme de lui révéler qu'il possède une parcelle du pouvoir

créateur, et vous aurez provòqué en lui le sursaut qui le sauvera de tout ennui et de tout désespoir.

Appeler à la vie des forces qui s'ignorent, affirmer l'art d'aujourd'hui, c'est annoncer la vie de demain, c'est rêver la réalité de l'avenir.

Mai 1895

LA

VIE ARTISTIQUE

QUATRIEME SERIE

LE MUSEE DU SOIR

§ I. — UN MUSÉE DU TRAVAIL AUX QUARTIERS OUVRIERS

Je demande un Musée du soir.

Un musée ouvert jusqu'à dix heures, ou jusqu'à onze heures, et qui serait un musée d'objets d'art, d'art mobilier et usuel, à la manière du South-Kensington.

Il ne pourrait avoir tout de suite l'importance de collection de l'établissement de Londres, mais il aurait immédiatement la

même signification, la même importance d'enseignement. Aussitôt né, il s'accroîtrait chaque jour, des secours lui viendraient de partout, des divers milieux sociaux, des amateurs, des écrivains, de la population des artisans. Tous auraient la satisfaction de voir se former sous leurs yeux, se développer selon leur sympathie, une œuvre sortie de tous, qui serait vraiment à tous, leur juste et grandissante expression sociale.

Par là, nous renforcerons le désir de produire qui est partout, un peu épars. La preuve se fera de la possibilité d'une création attendue. La volonté d'agir qui parcourt et agite les masses ouvrières trouvera l'un de ses emplois.

La première des conditions à examiner serait celle de l'emplacement. Et c'est pour indiquer le sérieux de ce choix d'un emplacement que je parlerai du musée actuel des Arts décoratifs, ignoré de beaucoup, délaissé par les intéressés, presque désert. Combien de fois l'ai-je parcouru dans sa

longueur et sa largeur sans rencontrer d'autres personnes que les gardiens, obligés au séjour par leur fonction !

Donc, on peut affirmer, après une expérience qui dure depuis des années, que l'emplacement du Palais de l'Industrie ne répond pas à la nécessité. De même, le Champ de Mars. De même, le terrain de l'ancienne Cour des comptes. Les visiteurs n'ont pas le goût de traverser Paris, à peine pourvu d'omnibus, aux heures du soir, pour aller chercher au loin la distraction et l'aliment de leur esprit. A Londres, il y a un chemin de fer métropolitain qui simplifie singulièrement les trajets. Il ne faut pas oublier que la population à conquérir est fatiguée par sa journée de travail, et qu'il s'agit d'obtenir d'elle encore un peu de courage, encore un peu d'attention. Donc ne lui demandons pas de venir, allons la trouver.

Pour le moment, il est nécessaire de s'orienter vers l'Est de Paris. C'est là qu'il

importe de désigner le carrefour de rencontre aux ouvriers du mobilier et de l'objet d'art qui habitent les quartiers du Temple, du Marais, du faubourg Saint-Antoine. C'est sur l'un des points de la région qui s'étend de la place de la République à la Bastille que doit être créé, semble-t-il, le centre propice. Sur l'une ou l'autre de ces places, ou sur le parcours des boulevards du Temple, des Filles-du-Calvaire, Beaumarchais, un Musée du soir trouverait immédiatement sa clientèle, et une clientèle fidèle.

On se plaint sans cesse que le peuple emploie mal son temps de repos, on lui en veut d'entrer au cabaret, au café-concert, de se désintéresser de son travail, aussitôt la tâche finie. Il est de fait que peu de gens aiment leur métier, accomplissent leur tâche journalière avec amour. Pourtant, c'est dans le peuple que l'on trouve le plus le goût de la profession, la fierté de la besogne bien conduite, bien achevée. Mais encore faut-il que ce sentiment ne soit pas découragé, faut-il l'aider à se maintenir, à se ren-

forcer, à se propager. Le Musée du soir ouvert à tous, gratuitement, c'est la plus nette, la plus victorieuse concurrence qui puisse être faite au cabaret et au café-concert. En tous cas, ceux qui ne fréquentent ni le cabaret, ni le café-concert sauraient où aller, et le nombre de ceux-là est grand, car c'est une erreur vraiment trop répandue que de croire que tous les ouvriers, sans exception, ne songent qu'à boire et s'amusent de toutes les chansons.

C'est aujourd'hui le seul point à examiner que cette question de l'emplacement, de si capitale importance.

D'autres conditions utiles au bon établissement du Musée du soir seront mises tour à tour à l'ordre du jour. Bien entendu, je ne fais qu'essayer des idées, je ne formule aucun projet, je sollicite seulement l'examen, l'amélioration, et surtout l'action, l'action de ceux pour lesquels j'écris. Que les ouvriers apportent leurs désirs, qu'ils se mettent en marche vers les solutions : ils seront suivis et compris.

§ II. — CE QU'IL FAUT Y METTRE

Cette question du Musée du soir est importante, et je me suis promis d'arriver à un commencement de solution, ou de constater l'inertie de tous. Cette inertie, je n'y crois pas. Je crois seulement que le sentiment général est timide, las d'attendre, et n'ose rien espérer. Je crois que nous n'avons pas encore confiance suffisante dans l'initiative de l'individu, que nous ignorons trop que nous pouvons nous sauver nous-mêmes. Je ne fais donc ici, ce qui est de ma profession de journaliste, que vouloir provoquer un sursaut.

Que quelques-uns, — un tout petit, tout minuscule groupe d'hommes de bonne volonté, — se mettent résolument en face de l'un des problèmes à résoudre, et ils le résoudront. Qu'ils commencent, sans se

préoccuper des difficultés, des observations moroses, des découragements, qu'ils mettent à exécution la tâche, dans les conditions vitales les plus modestes, et ils verront, de jour en jour, la semence lever, la plante, puis l'arbrisseau, puis l'arbre, croître.

La question du Musée du soir est l'un de ces problèmes qu'il est en notre pouvoir d'aborder, de faire nôtres, de mener à bien. Il suffit de le vouloir, demain matin, ce soir, tout de suite.

La décision sur l'emplacement est la première à prendre. C'est celle-là que j'ai réclamée tout d'abord, en désignant un point possible dans la région de l'Est de Paris, vers la place de la République ou la place de la Bastille, à proximité des quartiers du mobilier et de l'objet d'art : le Temple, le Marais, le faubourg Saint-Antoine. Cela ne veut pas dire que tels autres quartiers de Paris ne comporteraient pas un Musée d'art industriel ouvert le soir, mais dans cette région qui vient d'être re-

connue, sûrement, il est à créer, et il prospérerait.

Il n'y a pas à indiquer avec plus de précision un endroit favorable. Sur ce parcours, le point importerait peu. Ce qu'il importe de dire tout de suite, un peu rapidement, c'est ce que l'on montrerait aux visiteurs du nouveau Musée.

Il faudrait, pour commencer, et quand même les dons afflueraient, leur montrer peu de chose.

Le premier local, divisé en plusieurs salles spacieuses, bien éclairées, ne devrait contenir que des collections restreintes, des pièces espacées, bien visibles, gardant toute leur importance. Il ne s'agit pas de lasser la patience des visiteurs, de leur encombrer l'esprit de tout le déballage des siècles. Mais il faut les faire pénétrer avec sûreté, avec profit, dans la région de travail et d'art où l'on veut les faire séjourner avec compréhension et joie. Pour cela, un immense développement historique, un exposé com-

plet des arts du passé, n'est pas nécessaire, et l'on peut se contenter d'un embryon.

Que cet embryon devienne plus tard un organisme complet, une histoire de l'esprit et du travail humains, telle que l'histoire qui s'écrit aux galeries du South Kensington Museum, nous applaudirons, si nous voyons cela, parce que nous savons que ceux qui auront vécu l'au jour le jour de cet agrandissement, se reconnaîtront au milieu de ces merveilles, et que leur science acquise se propagera tout naturellement chez leurs descendants. Mais nous n'en sommes pas là, et il est inutile de songer à en être là, pour le moment. L'enseignement rétrospectif doit être donné avec impartialité et prudence, et il ne s'agit pas, par un entassement sans ordre, de provoquer l'imitation sans choix, sans critique, de maintenir la stérile routine.

Ce sont les artisans qu'il faut révéler à eux-mêmes, et par eux-mêmes.

Donc, commencement de Musée restreint,

au sens historique : seulement quelques pièces choisies. Clémenceau, qui a immédiatement consacré deux de ses beaux articles à cette question du Musée du soir, demande avec raison que ces quelques pièces soient demandées à nos collections publiques, pour un temps, et vite remplacées par d'autres. Il a indiqué, de même, les collectionneurs, qui consentiraient, pour la plupart, à montrer pendant huit jours, quinze jours, ou un mois, les pièces de leurs galeries. Tout cela se fait couramment en Angleterre, où les pièces de musées et de collections voyagent de ville en ville, séjournent aux centres industriels, aux pauvres faubourgs. J'ai vu, à Londres, l'un de ces collectionneurs, et non des moindres, l'un de ceux qui disputent les collections dans les ventes, à coups de millions. Celui-là habite, dans son club, deux chambres, simplement meublées, ornées de quelques objets. Tout le gros de sa collection est au Kensington, sous les vitrines, il va là avec le public, et c'est là qu'il m'a mené.

Il gardait la sensation d'être chez lui, et il avait raison. D'autres font ainsi.

Voilà un des éléments d'une collection, rétrospective et universelle, de meubles et d'objets. Voilà une des galeries occupée par le passage continuel de choses prêtées par l'Etat et par les particuliers. Qu'une autre galerie soit occupée par le fonds du Musée historique, par les dons acceptés après examen sérieux, et il restera encore à fixer la plus significative destination de l'immeuble.

Ce qu'il faut mettre surtout dans le Musée du soir, c'est le travail et l'art de l'artisan.

Voilà le but à atteindre, l'effort à obtenir de tous, voilà la lueur nouvelle qui attirera les esprits.

Oui, l'ouvrier de Paris, qui est de son quartier, plus encore que de Paris, cet ouvrier doit trouver la révélation de son art dans son quartier, la possibilité de vivre au centre tressaillant de sa vie. Il ne s'agit

plus d'expositions semblables aux expositions universelles, aux expositions des Salons, il s'agit d'une exposition issue naturellement, logiquement, du travail de chaque jour.

Dans le Musée du soir, qu'une place soit faite à l'ouvrier, qu'un socle soit donné à l'œuvre, au « chef-d'œuvre » qu'il aimerait à créer et à parfaire, en dehors de ses heures de travail. L'ouvrier, il importe de le répéter, aime son métier, s'intéresse aux matières, aux pièces qu'il manie, qu'il façonne, aux conditions de solidité, de viabilité, de sa production. Que sera-ce alors qu'il pourra juger cet objet né de lui, mis en lumière, soumis à la critique ? Toutes les semaines, il viendra voir cette exposition changeante, le chef-d'œuvre de son voisin d'atelier succédant à son chef-d'œuvre à lui. Une émulation se créera, et le personnalisme des ouvriers d'art, que revendiquait justement Maurice Barrès un jour, se trouvera du même coup conquis. Il n'y a même pas de meilleure façon de le conquérir, car

il est bien entendu que tout producteur industriel, tout chef d'atelier, se trouve forcément, comme exposant, en dehors de la très simple combinaison du Musée du soir. Je n'y vois de possible qu'une initiative de libres esprits, une aide municipale (comme le demande André Vervoort, dans l'*Intransigeant*), et une production aussi restreinte que l'on voudra, au début, de quelques artisans. Leur nombre augmentera, et l'œuvre vivra, j'en ai la ferme conviction.

Il y a assez longtemps que les professeurs d'esthétique s'épuisent à vouloir nous créer un style composite, et que le pédantisme d'en haut s'exerce. Que l'on interroge donc directement les forces d'en bas, l'instinct, le sens de la vie qui est dans la foule. C'est d'elle, dit Clémenceau, en conclusion de son dernier article, que viendra « l'impulsion du bouleversement qui ordonnera notre chaos ». C'est de là, cher et grand ami, que viendra la révolution, sans coups de fusil ni proclamations, « la révolution de

l'intelligence et de la volonté », que vous annoncez.

Essayons de faire le Musée du soir. C'est un petit commencement. Mais c'est un commencement.

§ III. — QUESTION D'ART, QUESTION DE TRAVAIL

Avant d'en venir à préciser le mode d'installation et les détails d'organisation du Musée du soir, il importe de reconnaître le milieu où s'exercera l'activité désirée, l'atmosphère d'esprit dans laquelle on va entrer et séjourner. Avant d'agir, il faut, tout en laissant le chemin libre, en ne se barrant pas la route par quelque but défini, il faut, dis-je, se donner une direction, ouvrir un vaste champ que l'on conquerra par parcelles.

Le projet a déjà ravivé bien des préoccupations : le sentiment exprimé a fait

prendre conscience à des sentiments semblables, épars, latents, tout prêts à se réunir et à se transformer en existence collective. Il m'apparaît nécessaire, en précisant mes désirs, de dire ce que je crois apercevoir dans ce monde du travail que quelques hommes de bonne volonté mettront en agitation pacifique et productrice, s'ils le veulent.

Très nettement, ce que déterminerait la création, si restreinte soit-elle, d'un Musée du soir, c'est un mouvement de travail plus encore qu'un mouvement d'art.

Je m'explique.

L'art sera inclus, sous-entendu, comme il l'est toujours, dans toutes les besognes de l'artisan. L'art intervient, dans les conceptions les plus inconscientes, sous les doigts les plus timides, chaque fois que l'homme façonne la matière, lui donne une forme, la marque de son esprit. L'objet usuel le

plus humble, même non réussi, témoigne de cette faculté de transformer, de créer. Il y a des degrés, cela est l'évidence même. Cette faculté de créer reste bégayante, obscure, ou s'affirme créatrice. De même, les objets auxquels elle s'applique sont différents. Il est inutile de marquer la distance entre une figure de Rodin et un pichet, même réussi, bien tourné, bien orné. Rodin a mieux à faire qu'à modeler des pichets, qu'il exécuterait, cela va sans dire, dans la perfection, du premier coup. Par contre, si l'artisan qui a commencé par le pichet parvient à créer une haute figure, significative d'humanité, s'il ajoute l'expression à la forme, il est encore trop évident qu'il aura évolué, et que l'artisan sera devenu artiste.

Ceci nous ramène au Musée du soir et à l'enseignement qu'il peut donner. Doit-on se préoccuper de créer des artistes ? Peut-on créer des artistes ? On croit cela à l'École des Beaux-Arts, mais il n'empêche que les questions ainsi posées, et les réponses faites

par les résultats, sont également bouffonnes.

On ne crée pas des artistes. On peut essayer de créer un milieu favorable à l'existence de l'artiste. L'artiste, même à l'état d'exception, peut vivre malgré et contre le milieu le plus hostile, malgré et contre son temps qu'il incarne, qu'il résume, mais qu'il résume en avance.

Ce que nous pouvons et devons faire, c'est affranchir et magnifier le travail. L'art viendra, s'il doit venir. Il est là, sans doute, caché. Faites le terrain, la fleur s'épanouira.

Le Musée du soir n'aurait donc pas à être une serre chaude, une École des Beaux-Arts, un milieu de production artificielle. Il n'y a pas à le présenter comme devant produire, immédiatement, spontanément, des artistes. Ces mots : *art*, *artiste*, si bienfaisants, peuvent aussi faire des ravages. Il n'est pas inutile de faire apparaître

leur mirage. C'est de travail, et encore et toujours de travail qu'il s'agit.

Ce travail, les ouvriers l'aiment, c'est leur vie, la vie des leurs, c'est leur bonne humeur, leur sérénité. Ils l'aiment autant que leur repos, ils y trouvent l'équilibre de leur pensée et de leur vie. Ce qu'il faut vouloir, c'est que ceux qui ne l'aiment pas viennent à l'aimer, que ceux qui l'aiment viennent à l'aimer davantage. Nuisible serait la besogne qui les détournerait de cette existence, qui donnerait la griserie à leur vanité, leur offrirait l'illusion à la place du réel. Qu'ils ne poursuivent pas l'ombre, ils ont la proie. L'évolution sociale peut se faire pour chacun là où il est, sur place, dans son métier, sans déclassement. Les résultats de cette évolution, faite par l'individu, prenant conscience de lui-même, de sa force, seront vite acquis. Ce sera la moisson d'un jour, après les années de culture.

Le Musée du soir sera donc le Musée du travail, devra servir l'ouvrier, celui qui travaille isolé comme celui qui travaille chez

le patron. Tout de suite, le Musée apparaitrait comme venant en aide, à chaque instant, au travailleur préoccupé de sa tâche de chaque jour. Cela, d'une manière aisée, toute naturelle, sans qu'il y ait d'autre effort que l'effort habituel de l'ouvrier, sans le sortir en rien de l'application de son métier. Il trouverait là, dans les salles toujours ouvertes (car le Musée du soir serait aussi, on l'a bien compris, un musée du jour), le renseignement toujours prêt, par des objets simples, bien choisis, d'une sûre qualité de forme, en complet accord avec leur destination. Musée du travail, équivalent à une bibliothèque du travail.

Où croit-on que le serrurier, le ciseleur, l'ébéniste, le graveur industriel, etc., etc., peuvent trouver les documents nécessaires à leur profession ?

Ils ne peuvent pas courir à Cluny, au Louvre, au Musée des Arts décoratifs, au Garde-Meuble... C'est tout de suite, pour demain matin, qu'il leur faut le conseil des

choses, la réalisation qui les tirera de leur perplexité. Ils sont occupés tout le jour. Il y aurait au loin une galerie ouverte le soir, que quelques-uns entreprendraient peut-être le voyage. Mais le Musée auprès de chez eux, en plein quartier ouvrier, éclairé, bien ordonné, comme ils y courraient, comme ils s'y rencontreraient !

Sans cela, ils n'ont rien, ils n'ont que des bibliothèques : la Bibliothèque des Arts décoratifs, place des Vosges, la Bibliothèque Fornet, faubourg Saint-Antoine. Ici, on leur prête des feuilles, des images, qu'ils consultent, qu'ils copient, qu'ils rapportent. Et puis les courtiers de librairie d'art, qui vont par les ateliers où le dessin est nécessaire, offrant des ouvrages quelconques, assez chers, mais qui trouvent placement tout de même, payés au mois, à la semaine. Que faire, dans l'impossibilité pour le décorateur de se renseigner autrement ? C'est à ces pauvres albums que nous devons tout ce que l'industrie moderne expose dans ses magasins. La comparaison n'existant pas

dans l'esprit de l'ouvrier, il copie rigoureusement, servilement, ce qui est pour lui l'imprimé, le dogme de son métier. Presque tous ont cette petite collection, qu'ils jugent indispensable à leur travail.

C'est là un fait, entre cent, qui prouve à quel point serait bienvenu un Musée d'art usuel, un Musée du travail, qui supprimerait tous ces portefeuilles de bazar, donnerait les objets eux-mêmes à voir, à toucher. L'expérience de l'œil, déjà considérable, augmenterait, à voir, à comprendre les constructions, les aspects. Des appropriations nouvelles se révèleraient aux intelligences en quête. L'art suivrait le travail, et peut-être aussi ce fameux style tant cherché !...

§ IV. — ŒUVRE DE CIVILISATION

Créer le Musée du soir, ouvert à tous, à toute heure, au cœur des quartiers ouvriers, ce sera créer — je ne crains pas

ici l'emploi de trop grands mots — une œuvre de civilisation.

Quand même on ne commencerait l'installation que dans une galerie, une salle, une simple chambre, ce serait un germe de sûre évolution, d'affranchissement, de progrès humain, qui aurait été déposé en une terre riche, fructifiante. Que j'ai été heureux, hier, rencontrant Ledrain, dans la cour du Louvre, de l'entendre me dire ses idées d'hier et d'aujourd'hui sur une application similaire, sur l'enseignement supérieur qu'il voulait, qu'il voudrait toujours, étendre aux heures du soir, qui n'est donné qu'aux privilégiés, libres aux heures du jour, alors que la foule est aux bureaux, aux ateliers. Ne croyez pas que cette foule refuserait de profiter de la fine et forte nourriture d'esprit qui lui serait offerte. Qu'en savez-vous? Et s'il vient mille, ou cent auditeurs, ou même dix, avec l'inquiétude et le vouloir d'apprendre, regretterez-vous de leur avoir ouvert la porte? Aux cours institués par la municipalité de Paris, est-ce

que jamais Louis Ménard, Pouchet, Aulard, ont manqué d'un auditoire? Et ceux qui sont venus n'ont-ils pas marqué une volonté ardente, un désir d'emporter avec eux des paroles qui les feront penser, les aideront à vivre? Donnez donc à manger à ceux qui ont faim.

Pour le Musée du soir, que je voudrais voir entreprendre avec la préoccupation initiale de servir le travail de l'ouvrier, il comportera à la fois, et par les mêmes objets, le renseignement technique, immédiatement utile, et l'enseignement supérieur de l'idée. Tout se tient dans notre existence, et Ledrain, tout naturellement, reconnaît, dans le projet ici défendu, une entrée en ligne de l'idée civilisatrice. D'autres, spécialement intéressés par une cause qu'ils servent depuis tant d'années, qui ont employé leur activité, leur talent, à établir un courant d'art décoratif, industriel, Roger Marx, Arsène Alexandre, Arthur Maillet, Paul Rouaix, pour en nommer quelques-uns, verront là un précieux terrain de sûres ex-

périences. Un journaliste, M. Clary, qui traite les questions de travail au *Paris*, et M. Jules Domergue, directeur de la *Réforme économique*, ont déjà donné leur attention à ce grand sujet, et on a bien voulu me dire que d'autres études, d'autres démonstrations allaient se produire.

Tous ces esprits, toutes ces bonnes volontés feront réussir une œuvre qui est à tous, qui est une œuvre d'intérêt commun, d'évolution et de progrès, il est impossible de le nier, pour plusieurs raisons.

D'abord, mettre en contact direct tous les artisans avec les objets eux-mêmes, réunir le travail et l'art dans le quartier du travailleur, c'est servir directement le travail de tous, le travail de chaque jour, qui fait vivre l'homme, la femme, les enfants, les vieux, les jeunes. C'est à la masse des travailleurs qu'un appoint de force est apporté, à tous ceux qui empoignent leurs outils à l'aube et qui ne les laissent que le soir, chez eux ou à l'atelier.

Pour les exceptionnels, pour ceux qui se sont déjà révélés artistes, qui ont fourni leurs preuves, il faut bien reconnaître qu'il a déjà été fait beaucoup. Ceux qui exposent aux Salons, aux Expositions, ceux-là connaissent les musées, ont pu avoir des heures libres et visiter tout ce qui peut être visité le jour : Louvre, Cluny, Versailles, Conservatoire des Arts-et-Métiers, Garde-Meuble... Ils ont profité, peu ou beaucoup, des facilités offertes. Mais la foule, l'immense foule? Le Louvre a beau être occupé par un énorme public tous les dimanches, combien y entrent à peine une fois par an, combien n'y seront entrés qu'une fois dans leur vie, combien n'y sont jamais entrés! Et il s'agit, ici, surtout de tableaux, de statues, qu'il faut voir, certes, mais qui nécessitent déjà une éducation d'art, une intelligence préparée par la comparaison, la réflexion.

L'objet usuel, qui est la vie de l'ouvrier, est à peine connu de lui, pour les raisons dites, et que tout le monde sait. On

n'a pas été assez vers la foule, on l'a laissée à l'état fruste, comme s'il s'agissait d'une population spéciale, en dehors de la vie supérieure de la civilisation, comme si le travailleur d'atelier n'avait besoin d'aucune connaissance, comme s'il devait agir uniquement en vertu de la force acquise, de l'hérédité, des habitudes, de la routine.

Croit-on que l'état d'esprit ait changé depuis vingt ans? Et ne se rappelle-t-on pas l'impulsion d'instinct qui a poussé les colères des révolutions vers les monuments, les bibliothèques, les musées. Hugo, en une page de l'*Année terrible*, fait répondre au jeune incendiaire, surpris au moment où il va détruire la Bibliothèque, et que l'on essaye de convaincre de la barbarie de son acte : « Je ne sais pas lire. »

Il est bien sûr qu'il vaut mieux, au lieu de le fusiller, lui apprendre à lire.

Il vaut mieux lui ôter l'idée qui est en lui, l'idée d'indifférence ou d'aversion. Pour lui, ces livres, ces toiles encadrées d'or, ces sculptures, ces objets dont on vante la va-

leur, sont vaguement des objets dont les seuls riches peuvent jouir et savent jouir. Dans ces grandes salles bien gardées, le pauvre hère ne se sent pas chez lui. Et pourtant, il est chez lui, c'est pour lui que tout cela a été fait. C'est à nous tous, ce Louvre, cette Bibliothèque, ce sont les legs admirables que l'humanité nous a laissés, c'est toute sa vie expirée qu'elle nous transmet par les images sublimes de ses artistes, par les paroles magnifiques de ses écrivains. Elle n'est donc pas tout à fait morte, cette pauvre humanité enfouie aux cimetières, il reste donc quelque chose d'elle, puisqu'elle s'offre encore à nous, qu'elle nous donne encore ce conseil : Vivez !

Mais comment exiger de celui qui végète tristement, sans une lumière dans son existence, presque sans pain pour nourrir son corps et faire fleurir son esprit, comment exiger qu'il vienne sans savoir à la contemplation des œuvres hautes. On ne lui a pas suffisamment enseigné qu'il était chez lui,

puisqu'il ne l'a pas encore compris. Il faut le lui redire encore. Et pour cela, il faut aller lui parler dans son pauvre et beau faubourg, là où il y a tant le désir de vivre, la joie ingénue, l'attente d'un peu de bonheur. Il croit que le Musée et la Bibliothèque ne lui servent à rien. Le Musée du soir, chez lui, le détrompera. Détrompez-le.

Cela, c'est l'œuvre de civilisation pour le peuple. La même œuvre peut aider, aussi, la civilisation de la bourgeoisie.

§ V. — CHAMP D'ACTIVITÉ

Assurément, l'intérêt de développement humain, de progression d'esprit, évident pour le peuple, n'est pas moindre pour une partie de la bourgeoisie française, qui pourrait être acquise à la cause humaine. Dans notre société inquiète, ayant le sentiment de sa transformation, il est nécessaire d'offrir

des champs d'activité aux bonnes volontés possibles. Le Musée du soir peut être un de ces champs d'activité. Réfléchissez, avant de rire, de crier à la manie, de prendre ce Musée du soir pour un sujet commode, abondant en prétextes de dissertations.

Réfléchissez à ceci que tout ce qui pense et songe à l'avenir est aujourd'hui perplexe, se demande comment créer un courant d'idées, renouveler la vitalité d'esprit de la démocratie, toujours compacte, mais fatiguée par la lutte séculaire. Il est bien certain qu'il ne suffit pas de prononcer des discours, d'écrire des articles, ni même de promulguer des lois, pour changer les mœurs, pour donner l'impulsion. On n'aura rien fait tant que l'on ne se sera pas adressé directement au cerveau de l'homme, tant que l'on n'aura pas essayé de modifier sa manière de penser. Pour cela, il faut prendre les choses à leur naissance. L'école est un de ces moyens de transformer. Le musée, qui est une suite de l'école, est un autre moyen.

Mais ce moyen, il faut le montrer tout près, l'apporter à ceux qui l'attendent. La question du musée devient donc, forcément, la question du Musée du soir.

Là, il est évident qu'il y aura commencement d'évolution, changement dans la manière d'être. Un lettré, à la fois réfléchi et ardent, qui signe du pseudonyme d'Agathon la Revue des Idées dans la *Revue encyclopédique*, et qui me permettra de le désigner ici par son nom, M. Charles Maurras, l'auteur du *Chemin de Paradis*, a exposé à son public la question qui s'agite ici. Il croit avec raison à l'art comme moyen d'action, et il ajoute : « Ce qu'Auguste Comte appelait très profondément l'incorporation des prolétaires, se fera sans faute le jour où se constituera, au sein même de la classe ouvrière, une véritable, une solide aristocratie d'ouvriers d'art. »

Comment cette œuvre d'incorporation peut-elle s'accomplir, non pas au profit de quelques-uns, mais de tous, non pour

constituer une caste fermée, mais une élite active travaillant pour l'humanité inconnue?

Ne semble-t-il pas qu'elle n'aura toute sa force que par des efforts différents, par des rencontres trop souvent ajournées.

C'est ici que je reviens à désigner un emploi possible du temps et de l'intelligence d'une partie de la bourgeoisie désireuse d'action, de création. Cette bourgeoisie a aujourd'hui ses cadets, comme la noblesse avait les siens, aux environs de 1789. Tous les pensants et les agissants de ce temps-là ont accompli noblement la Révolution, parce qu'ils avaient en eux une certaine conception de la justice à réaliser, un rêve de la beauté de la vie. Le même état d'esprit existe, en ce temps-ci, on peut en être sûr, et la même œuvre est à continuer, et elle s'accomplira, si les éléments susceptibles de cohésion se rencontrent.

Les terrains de rencontre existent : ils peuvent même être nombreux, mais je n'ai pas à les indiquer tous. Je m'en tiens à celui

que je crois essentiel d'occuper le plus vite possible.

Pour marquer une première signification, croit-on, tout d'abord, que la plupart des patrons, de ceux qui vivent encore avec leurs ouvriers, qui ont le goût de leur profession, croit-on que ceux-là ne seront pas heureux d'un développement de travail et d'art venu par le Musée? Ceux qui signent les idées des autres ne se réjouiront pas, mais ils ne sont pas en majorité. Combien d'autres, dont les maisons périclitent, seraient heureux d'une recrudescence, encourageraient la production du « chef-d'œuvre », consentiraient à une association d'intérêts. Mais il ne s'agit encore là que de compagnons d'habitude.

Et les collectionneurs? Ceux qui consentiraient à offrir leurs objets à la vision, à l'étude de tous? Quel bénéfice d'esprit ne retireraient-ils pas de ce contact permanent avec les producteurs! Collectionner des objets, c'est bien. Prendre connaissance de

l'humanité est mieux encore. Ceux qui feront ce voyage de remonter du travail au travailleur ne perdront pas leur temps et leur effort, et il peut leur être annoncé quelque satisfaction d'intelligence. L'intérêt général n'y perdra rien. Le cours du bibelot baissera, la production directe y gagnera, s'améliorera, et il n'y aura vraiment pas d'inconvénient à délaisser un peu les marchands d'antiquités au profit des producteurs. Ce sera l'existence meilleure pour beaucoup.

Enfin, il est d'autres êtres, qui ne sont ni des patrons, ni des collectionneurs, et qui pourront trouver profit à sortir de chez eux pour aller vers la foule. Quels êtres? Tous ceux qui voudront, tous ceux qui ont en eux, sinon la puissance des idées, du moins l'inquiétude, la prescience des idées, ceux qui ont le désir de s'intéresser à la vie, de créer de la vie, et qui ne savent que faire de leur savoir et de leur temps.

Qu'ils s'en aillent causer avec les ouvriers.

Ils y gagneront, et les ouvriers aussi. Qu'ils restent eux-mêmes, de leur condition sociale ou de leur profession, car bien entendu il ne s'agit pas d'établir la catégorie des seuls hommes de loisir. Qu'ils se présentent tels qu'ils sont, sans comédie, sans hypocrisie d'aucune sorte. Qu'ils n'aillent pas là pour chercher une fonction ou un mandat. Qu'ils se l'imposent, le mandat, qu'ils la remplissent, la fonction. Il n'y a rien de plus haut, de plus beau que de prendre soi-même conscience de l'existence, et que de vouloir aider ainsi à créer la conscience de tous, la conscience universelle.

Ceux qui s'en iront ainsi, je ne les aimerais pas non plus porteurs de programmes, prêcheurs de morale, conférenciers méthodiques. Je les rêverais plus libres, cherchant le sens de la vie, émus par les efforts, par les difficultés sans nombre, par les désirs ingénus, qu'ils connaîtront. S'ils causent en braves gens, s'ils font sortir des choses un peu de leur signification, ils pourront enseigner, certes, — mais ils apprendront aussi,

ils augmenteront leur vie en augmentant la vie des autres.

§ VI. — ÉMANCIPATION

Un sérieux article d'Arthur Maillet, dans la revue mensuelle l'*Art décoratif moderne*, qu'il dirige, comme il a dirigé *Les Arts du métal*, me permet de revenir sur certains points abordés ici, pour mieux préciser la signification du Musée du soir. Il y a plusieurs années que Maillet, dans sa revue, examine la situation des ouvriers d'art après l'avoir observée directement dans la société actuelle. Il sait à merveille les aptitudes, les désirs, les besoins d'un grand nombre de ces artisans spéciaux qui jouent un rôle des plus importants dans notre monde social, Son avis est donc de ceux qui comptent, et je le remercie bien vivement de l'avoir exprimé.

Il l'a exprimé très honnêtement, très franchement. Partisan du musée du soir, heu-

reux si on le crée, il déclare toutefois ne pas partager ce qu'il appelle mon optimisme sur les conséquences de cette création. Il affirme qu'il faut à l'artiste industriel la même liberté de production qu'au peintre et au sculpteur pour acquérir l'entier developpement de ses facultés et donner la mesure de son talent.

Le vice est là, dit Maillet, et non dans l'ignorance de l'artiste industriel, et il indique les exceptions à cette ignorance : « Je suis resté, à différentes reprises, stupéfait devant l'érudition de sculpteurs et de ciseleurs qui avaient cet avantage sur nous autres, simples écrivains, d'exprimer des idées bien personnelles, nullement adultérées par celles prises dans les livres. Évidemment, la culture de ces artistes était aussi grande que possible. Pourquoi donc cette sûreté de goût jointe à une habileté merveilleuse n'a-t-elle pas fait d'eux des producteurs plus remarquables ? Tout simplement parce qu'ils n'avaient jamais été libres de satisfaire leur idéal et que toutes les créations vraiment

originales soumises par eux aux industriels ont été impitoyablement refusées. »

C'est fort juste, et le rôle des écrivains doit être, en effet, d'aider à l'affranchissement de l'artiste industriel. Aucune hésitation n'est possible : il faut prendre parti pour le producteur, lui assurer le bénéfice de son œuvre.

Mais si la question est de grande importance, il en est une autre, plus générale, qui intéresse non plus seulement les groupements d'artistes industriels et les individualités isolées, mais qui nous met, d'un coup, en présence de la foule, de la masse des anonymes.

C'est cela que j'ai cru indiquer, c'est cela que je veux redire.

L'artiste industriel, désigné et défini par Maillet, c'est déjà une exception dans cette masse profonde. C'est déjà un représentant d'une collectivité, un porte-parole. Pour qu'il ait pu prendre ce rôle, et faire œuvre d'exception, il a fallu qu'il y ait en lui une

originalité, une force secrète qui lui a permis de durer, d'attendre, en réalisant au moins un peu ses conceptions. Il n'y a plus que les derniers obstacles à vaincre pour assurer à celui-là la même indépendance qu'au peintre et au sculpteur. Mais Arthur Maillet doit bien savoir comment le peintre et le sculpteur l'obtiennent, cette indépendance, au bout de combien d'années, par quelle patience, quelle misère, quels métiers exercés. Que l'on demande aux plus grands d'aujourd'hui à quel moment de leur vie ils ont pu entrevoir qu'ils allaient être un peu libres. A cinquante ans, vous diront-ils, presque tous. Toujours l'artiste aura à lutter contre la vie.

Ce qui apparaît donc comme une nécessité absolue du moment où nous vivons, ce n'est pas d'affranchir l'artiste, déjà affranchi par l'esprit, par la possibilité de la vie intérieure, — c'est d'appeler à la vie de l'art et de l'idée cette grande masse instinctive qui a la volonté de vivre, qui cherche toujours des issues nouvelles et qui apporte

sans cesse, pour l'œuvre sans fin, sa force renouvelée, la beauté de son travail. C'est pour cette foule et avec cette foule qu'il faut agir.

J'avoue que c'est surtout pour elle que j'ai rêvé de voir créer le Musée du soir, comme c'est pour elle que l'on a ouvert des écoles, des bibliothèques, des cours de dessin. L'élite y trouvera des avantages, des éléments de progression. Je ne vois vraiment pas pourquoi le « chef-d'œuvre » exposé ne serait pas vu par les amateurs aussi bien que par les camarades de l'exposant. Il y aurait là un lieu de rencontre pour tous, et ceux des artistes industriels qui sont déjà en route pour la libération pourraient bien marquer, par le « Musée du soir », une étape nouvelle.

Mais réfléchissez-y, vous tous qui pouvez être les ouvriers d'une œuvre nouvelle : c'est dans l'inconnu qu'il faut entrer, c'est au commencement qu'il faut prendre les choses, c'est à ceux dont on ne s'occupe pas qu'il

faut donner le moyen de vivre, de vivre matériellement d'abord, pour vivre spirituellement. Quelle belle arrivée de foule dans l'histoire si le mouvement était déterminé par l'art, par le savoir ! Qui songerait à leur reprocher l'ignorance, à ceux-là dont on voudrait l'avènement, pour remplacer les forces usées ? Aucun de ceux qui apprennent eux-mêmes, qui savent si bien ce qui leur manque, ni aucun de ceux dont l'acquis scientifique est considérable.

L'ignorance de la foule, c'est l'état d'esprit de l'enfant, la place nette, le sol vierge où tout peut germer et croître : « Le peuple, dit Ledrain dans la *France scolaire*, est parfaitement capable de profiter des chaires vraiment scientifiques ; ne nous défions pas de son intelligence, au point de le croire seulement capable de saisir les vagues généralités. J'ai eu pour élèves deux ouvriers, un boulanger et un doreur ; ces deux intelligences neuves, puissantes, où tout germait avec une force incroyable, sont devenus des savants fort distingués. L'un d'eux va pu-

blier un volume d'assyrien. Et combien d'ouvriers et d'employés sont en état de rendre des services à la science, si l'on met celle-ci à leur portée ! Ce qu'il faut, c'est donc la création d'un enseignement supérieur, réel, technique, sans inutile vulgarisation, qui se distribuerait le soir, ou le dimanche matin, et dont tout le monde pourrait bénéficier. On serait récompensé d'une œuvre pareille, car dans le peuple non usé par les examens et la routine, la bonne graine germerait sûrement d'une façon merveilleuse. »

Ce que dit Ledrain, du point de vue où il se place, est vrai partout et à propos de tous. Le Musée du soir, en rapport immédiat avec l'artisan, confondant son travail, son repos, son plaisir, sa vie, leçon d'art et leçon d'existence, — c'est là une expérience immédiatement possible.

§ VII. — UN PARTI D'ART ET DE PENSÉE

« Ne craignez-vous pas, — me dit-on, —

en traitant la question du Musée du soir de cette manière, paraître vouloir gagner les ouvriers et poursuivre un but politique? »

A cela, il peut être répondu ceci :

La crainte de ne pas être immédiatement et absolument compris comme on désirerait être compris, ne doit jamais arrêter celui qui croit avoir quelque chose à dire, quelque mesure à proposer. Mais il importe, si la non-compréhension se formule, si l'objection apparaît, de s'arrêter pour s'expliquer et pour répondre.

Les paroles rapportées en tête de ce chapitre n'ont pas été imprimées : elles ont été dites. Si je les cite et si je les discute, c'est que les paroles dites sont aussi importantes que les paroles écrites, c'est qu'elles se propagent tout autant, c'est qu'elles influent sur l'opinion, c'est qu'elles font l'opinion. Or, il ne faut jamais fuir les débats d'opinion. Il faut, si cela est possible, aller au devant, les faire naître, forcer l'irrésolution, l'objection latente, à prendre consistance. Ici, il s'agit d'une objection latente,

plus ou moins précisée, et dont je suis heureux que l'on m'ait apporté une formule.

Cette formule peut être prise de manières différentes.

Si l'on entend par « gagner les ouvriers », faire ce qui a quelquefois été fait, c'est-à-dire : instituer un débat sur une question, proposer une réforme, combattre pour un programme, non jusqu'au jour où cette réforme est accomplie, où ce programme est réalisé, mais jusqu'au jour où cette agitation a servi l'agitateur, et uniquement l'agitateur, on conviendra peut-être, à la réflexion, que le sujet traité ici ne peut pas s'arrêter si court.

Je n'ai aucune déclaration déplacée à faire. Je m'en tiens aux choses de mon état, à l'étude des événements et des hommes, menée avec l'assiduité et le sérieux qui sont en mon pouvoir. Ce qui m'est apparu, et à bien d'autres, c'est qu'il existe actuellement, comme il a toujours existé, un élément vital, le plus fort de tous, qu'il faut

servir, « gagner », si l'on veut, pour assurer la continuité de la vie. Cet élément, appelez-le : les ouvriers, le peuple, la foule, — le nom n'y fait rien. C'est tout le monde. C'est l'être humain multiplié, c'est une sorte d'océan confus, vertigineux, et qui a pourtant son unité. C'est lui qui fait l'histoire, et il subit l'histoire qu'il fait. Il est toujours en travail, jamais on ne peut prévoir quel sera le résultat passager et productif du labeur qu'il accomplit, et pourtant encore, c'est lui qui constitue le mouvement de l'humanité, la force d'évolution qui véhicule les idées. Il fait cela, non seulement par les hommes d'action, par les hommes de pensée, qui l'expriment, et parfois l'oppriment et le pervertissent, mais il le fait par lui-même, simplement parce qu'il est vivant, et que demain est toujours à lui.

Cet élément vital, on peut l'aider à vivre, en vivant soi-même, on peut l'exciter à conquérir des régions nouvelles, en partant soi-même pour cette conquête. L'art est une de ces régions vers laquelle tous doivent

être conviés au voyage. Si c'est cela que l'on appelle vouloir « gagner » les ouvriers, ou le peuple, ou la foule, — d'accord.

Beaucoup d'appelés, peu d'élus, dira-t-on. Qu'en savez-vous ? Oserez-vous établir des proportions, fixer un chiffre ? Et quand il n'y aurait qu'un seul élu, le fait même de cet avènement d'un individu à la vie réfléchie, à la vie complète, n'implique-t-il pas un milieu qui s'est créé, une atmosphère qui a été respirée, un résumé de forces éparses qui cherchaient inquiètement leur cohésion ?

N'aimez-vous pas entendre Renan disant un jour qu'il y avait certainement en lui une continuation, un total de la vie de tous ses humbles ancêtres de Tréguier, morts anonymes et qui renaissaient à la vie en lui. Il mettait au jour, expliquait-il, leur réserve, leurs économies. Le sentiment de justice et de reconnaissance apparaissait davantage dans ces paroles que le légitime orgueil. C'est un sentiment à ne pas perdre, et à faire

naître là où il n'est pas. Ce qui était vrai pour la lignée de Renan est aussi vrai pour les groupements d'anonymes, sans parenté, mais qui vivent de la même vie, des mêmes espoirs. A ceux-là ne marchandez pas les occasions de se renseigner et de se développer.

Ce développement, forcément, implique le pain de chaque jour, l'existence assurée pour l'individu et pour ceux dont il a accepté la charge, les vieux, la femme, les enfants, dont il se déclare responsable. Tous ceux-là, qui concourent à former cet élément vital reconnu nécessaire au destin universel, il faut bien songer à eux, et, lorsque cette question du Musée du soir est choisie, comme urgente, entre cent autres, il faut bien essayer de la résoudre pour eux, foule, peuple, ouvriers. Ces ouvriers ne viennent pas, il faut les découvrir. Faites donc le Musée chez eux. Ils ont besoin de vivre, avant tout, de la vie matérielle. Aidez-les donc à vivre, donnez-leur donc des renseignements pour leur travail de chaque jour. Cela, dit-on, ne leur fera

pas créer un style. Que les artistes en pouvoir de le faire créent ce style réclamé ! Ce n'est pas de cela qu'il s'agit pour le quart d'heure. Que tout homme puisse vivre, d'abord.

On appellera cela de la politique, si l'on veut. Les mots n'ont rien d'effrayant par eux-mêmes. La politique est une grande et belle chose lorsqu'elle est voulue et servie par des esprits convaincus et prévoyants. De plus, ce mot même pourrait bien un jour, non pas changer de signification, puisque cette signification il l'a toujours eue, mais devenir complètement significatif pour tous, tel qu'il doit être. Si l'on entend par politique la science par laquelle on gouverne, on organise un Etat, il est certain que la politique embrasse tout, qu'elle tient à tout, que rien ne saurait laisser indifférent l'homme qui se dit un politique.

Considérée ainsi, l'idée de créer un Musée du soir peut être rattachée à la politique. Mais on accordera bien que la politique,

entendue de cette façon, est assez générale, et ne ressemble guère à ce que nous voyons trop souvent fonctionner par les groupes, sous-groupes et coteries diverses de notre parlementarisme fatigué. Une politique qui pourrait se rattacher aux préoccupations générales de l'humanité, qui n'aurait pour rôle que d'aider au progrès social, doit rencontrer, semble-t-il, peu d'objections. Elle peut avoir les servants les plus divers, les représentants d'opinions et de nuances dissemblables. Elle créerait, au dessus des intérêts particuliers, un parti d'intérêt général qui nous manque, et qui est un parti d'art et de pensée.

§ VIII. — SIGNIFICATION DU MUSÉE

L'idée d'un « Musée du Soir » semble être au moment de se transformer en action. Elle avait immédiatement éveillé et satisfait la compréhension des intéressés. Elle reçoit chaque jour des adhésions d'écrivains, de

lecteurs, tous encourageants, et que je remercie tous pour l'œuvre que je sers avec eux. Sans leur concours, rien ne serait possible, puisque rien ne peut être qui ne corresponde à un désir, à un besoin d'un grand nombre, sinon de tous. C'est ainsi, peu à peu, que la pensée devient réalité, se continue en existence, retourne à l'humanité d'où elle vient, créée et créatrice à la fois.

C'est une joie de voir ainsi la vitalité d'une idée s'affirmer, s'accroître, simplement parce que des paroles imprimées ont répondu à un état d'esprit. Mais ceci n'est pas pour entonner un hosannah. Le Musée du soir serait ouvert ce soir, qu'il ne faudrait pas croire que l'on a ville prise et qu'il n'y a qu'à regarder avec satisfaction le résultat obtenu. Il faudrait lui continuer la sollicitude, l'alimenter de vie. Tout est toujours à faire. La calamité, c'est l'arrêt, la stagnation.

On me permettra donc de ne pas laisser passer une occasion de préciser l'entreprise commencée, et justement, voici que notre

confrère Paul Lagarde, dans un excellent article, *Le droit au rêve*, publié par la *Cocarde*, en même temps qu'il donne sa précieuse adhésion, me fournit une occasion de redire les raisons essentielles qui commandent la fondation d'un Musée du soir.

Que Paul Lagarde le croie bien : je ne me figure pas avoir résolu la question sociale par cette proposition de créer un centre d'art dans les quartiers ouvriers de Paris. Mais s'il y a, par cela, un progrès, comme le dit Lagarde, et comme je le crois, sans s'exagérer l'importance de ce progrès, il n'y a pas non plus à la méconnaître. Que sait-on? Partout la vie se manifeste, et il s'agit d'une aide à la vie, d'un moyen de l'augmenter, de l'exalter. Tout ce qui donne une nouvelle force à la sève compte pour la préparation de l'avenir. On ne saurait annoncer exactement les résultats d'une mesure proposée, et il faut laisser cheminer l'idée, tantôt lentement, tantôt rapidement, pourvu qu'elle chemine. L'humanité a le temps qui tra-

vaille pour elle. Travaillons avec le temps.

Tel que peut naître le Musée du soir, je vois dans son existence deux avantages essentiels, l'un immédiat, l'autre à longue échéance.

L'avantage immédiat, je crois l'avoir formulé au cours des pages précédemment écrites, lorsque j'ai dit : mouvement de travail plus encore que mouvement d'art.

Pour tout dire, et vite, il y a là, pour l'ouvrier, un moyen de l'aider à gagner sa vie. Et je dis, ici, avec intention : l'ouvrier. Non pas l'ouvrier d'art. L'ouvrier, simplement. Celui qui façonne les choses, les meubles, les objets usuels, tout ce qui est mêlé à la vie de tous. C'est là qu'il faut créer l'art, et non pas dans les vitrines d'amateurs où cet art existe plus ou moins.

C'est dire à Paul Lagarde que je suis avec lui lorsqu'il écrit :

« Actuellement, ce malaise dont souffrent les industries d'art, qui arrête leur élan vers le beau, qui les resserre dans le cadre étroit

des éternelles reproductions, ce n'est point, croyons-nous, le manque de génies. Il s'agit moins là d'imagination que d'argent : la question est plus économique que morale. »

Le second avantage essentiel, à plus longue échéance, celui qui ne se voit pas tout de suite, mais qui se pressent, qui se révèle à qui veut prévoir, c'est la formation d'une atmosphère d'art. Et ici, je désire donner, à l'appui de cette prévision, une opinion qui a répondu à la mienne, un exposé de « la psychologie du musée en tant que *milieu* », qui m'est venu, parmi les lettres reçues, et qu'il me paraît juste de transmettre à tous, de même qu'il m'a été transmis. Je ne connais ni la personne ni le nom de l'auteur. Voici ce qu'il m'écrit :

«... Il y a deux façons de visiter une collection. Le carnet à la main, esquissant l'œuvre qui vous frappe, c'est la méthode du dessinateur. La seconde n'est pas une méthode, c'est un acte passif, c'est l'action

du simple qui va vaguant dans les salles, attiré malgré lui par une ligne, une silhouette, une tonalité. Pour celui-là, le phénomène psychique complexe qui s'opère est plus intéressant. Dans les cellules sensorielles de son cerveau, les images perçues vont s'emmagasiner, sans ordre, sans méthode, pêle-mêle avec la vue du chien qui court, de la voiture qui passe. Mais ces images ainsi obtenues, inconsciemment, elles constituent le fond commun, le tuf nourricier, qui forme le caractère, qui dresse au jour l'*individualité*.

« Le dessinateur peut nous montrer avec orgueil ses carnets bourrés de *copies*. Le simple, lui, n'a rien à montrer à l'extérieur, mais dans ses visites réitérées aux objets d'art, il s'est fait une sorte de noyau composé d'agrégations variées, de courbes, de lignes, d'inflexions, de nuances, toute une modalité spéciale de ses fibres nerveuses qui *n'étaient pas ainsi*, et qui sont devenues *telles*. Désormais, si sa main maladroite prend un crayon, l'analyse opérée jadis et

dont tous les éléments sont dissociés, va se synthétiser par l'élégance de la ligne, et notez ceci, cette synthèse n'est pas la copie d'une œuvre déterminée, c'est le produit propre d'une organisation.

« Voilà l'éducation du Musée. Elle ne se fait pas le crayon à la main, à renfort de gomme ou de mie de pain : c'est une gymnastique spéciale du cerveau qui a appris l'art des traits harmonieux.

« Taine avait raison, car le milieu domine notre vie tout entière. Que d'un coup de baguette le Paris moderne devienne, comme architecture seulement, l'Athènes d'autrefois, et je vous réponds qu'avant peu les tailleurs de pierre et les charpentiers auront reconstruit la cité grecque. Mais dans notre architecture géométrique et plate, l'œil s'habitue à la platitude; en cheminant dans les rues, nulle ligne qui fait rêver, nulle surface agréable à l'œil, nulle image génératrice d'autres images. C'est pour cela que le *musée*, c'est-à-dire l'air spécial où flottent des figures harmoniques, où

l'œil s'arrête charmé, est nécessaire. Athènes n'avait pas besoin de musée, toute une atmosphère d'art la baignait, mais nous autres modernes, nous sommes bien forcés de recourir à ces moyens artificiels, comme ces malades qu'on soutient avec de l'oxygène... *en attendant*.

« Bien à vous.

E. Renoult. »

J'ai du plaisir à donner, telles quelles, les réflexions, provoquées par des articles de journaux, nées de visites aux musées et de lectures de livres de philosophie, de critique, d'histoire. Et je n'ajouterai que peu de mots à la très juste remarque sur les deux manières de visiter une collection. Il était intéressant que cette remarque fût faite, et elle se trouve répondre à nombre d'objections contre les musées, la tradition, l'enseignement. Le passé, lorsqu'il enseigne la vie, sert le présent et prépare l'avenir. Sans cela, il ne serait qu'un morne cimetière.

§ IX. — NÉGOCIATIONS

Le 7 décembre 1894, mon ami Edouard Durranc venait aux bureaux du journal la *Justice* me faire savoir que M. Leygues, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, avait lu les premiers articles exposant la nécessité d'un Musée du soir, et qu'il désirait avoir avec moi un entretien sur ce sujet.

Cet entretien avait lieu quelques jours après, le 11 décembre, il se terminait par cette déclaration formelle du ministre, que le Musée du soir serait fait, qu'il se ferait par un accord, qui allait être cherché, entre le Conseil municipal de Paris et l'État. Comme entrée en action, j'étais convié à commencer des pourparlers avec le Conseil. Le ministre me dit qu'il agirait dans le même sens, et me demanda de lui remettre une note résumant la question.

Le lendemain, je lui adressai cette note, ainsi conçue :

I. — Il s'agit d'un Musée ouvert le jour, et le soir jusqu'à onze heures.

L'emplacement devrait être choisi à l'Est de Paris, au centre des quartiers de l'ameublement et de l'objet, entre la place de la République et la place de la Bastille, sur le parcours des boulevards Voltaire, du Temple, Filles-du-Calvaire, Beaumarchais, ou de la rue Saint-Antoine. Condition indispensable pour servir la population visée, massée dans les quartiers du Temple, du Marais, du faubourg Saint-Antoine. C'est chez lui qu'il faut aller trouver l'ouvrier, l'expérience de l'impossibilité du déplacement étant faite pour le Musée des Arts décoratifs du Palais de l'Industrie, pour Cluny, pour le Garde-Meuble, pour les Palais nationaux. L'ancienne Cour des Comptes est également trop éloignée. L'ouvrier de Paris est de son quartier, avant d'être de Paris, et on ne peut lui demander, avec la non-facilité des communications, de grandes courses, le soir, après sa journée de travail.

II. — Le Musée du soir serait un Musée de travail et d'art, comprenant : 1° Un fonds constitué par des dons de l'Etat et de la Municipalité; certaines pièces pourraient être cédées par les Palais nationaux, et tout un ensemble de documents : livres,

gravures, pourrait être constitué par les doubles emplois enfouis dans les Bibliothèques; 2° Dons d'amateurs; 3° Exposition changeante de pièces prêtées par l'Etat et par les amateurs; 4° Exposition du « chef-d'œuvre » de l'ouvrier, exposition qui lui assurerait la propriété de la création.

III. — Le grand bienfait, ce serait la possibilité pour l'ouvrier de se renseigner, vite et bien; une manière efficace de lui venir en aide pour son travail, à toute heure, chaque fois que la difficulté apparaît. L'ouvrier n'a, pour se renseigner, que quelques feuilles prêtées par des bibliothèques, quelques albums vendus par les courtiers de librairie qui parcourent les ateliers. Le Musée du soir, par sa mise en œuvre pratique, aidera l'ouvrier à gagner sa vie, à connaître un peu de tranquillité, condition essentielle pour une progression de l'esprit. Il ne s'agit pas de servir seulement les exceptionnels, mais la masse : préparation d'un terrain pour une moisson d'art.

IV. — Concurrence précise au cabare et au café-concert, aux heures du cabaret et du café-concert.

V. — Œuvre de civilisation, d'émancipation de l'esprit. Le Musée du soir sera le complément des écoles de dessin qui ont été un des grands soucis du gouvernement de la République. Fonder le Musée du soir, c'est continuer l'œuvre, mettre

de plus en plus le réel à la portée de tous, c'est donner de hautes raisons de plus pour faire aimer le travail, pour donner le respect de la pensée et de l'art, c'est ôter de l'idée d'un grand nombre que les objets d'art sont des objets de luxe, c'est montrer l'accord de l'art avec la vie de tous. On rendra ainsi impossibles les haines des révolutions contre le Louvre, la Bibliothèque, qui sont la propriété de tous, sous la garde de tous.

VI. — Il y a donc là une possibilité d'apaisement par le rapprochement des classes, par le contact permanent des patrons, des collectionneurs, des amateurs, avec la population ouvrière. Il se créera une collaboration plus étroite, des préjugés tomberont. Un champ sera ouvert à l'activité de tous les esprit, savants, historiens, lettrés, invités à venir converser familièrement avec les visiteurs, avec les producteurs. Lien à montrer entre les objets et les idées.

Conclusion. — Il y a nécessité d'agir vite, de commencer même dans des conditions restreintes. L'œuvre est viable, et se développera aussitôt le germe déposé.

Les pourparlers avec le Conseil municipal furent ouverts immédiatement.

Puis, la crise ministérielle et gouverne-

mentale mit en suspens les négociations, mais les négociations seulement. Pour moi, je n'avais qu'à continuer ce que j'avais commencé : la campagne de journalisme qui pouvait préparer, convaincre les esprits, et montrer à tous l'idée en marche. Ce que je fis, par des articles, et par une brochure.

Quand l'ordre fut à peu près refait dans les régions officielles, que l'accord entre la Ville et l'Etat me parut pouvoir se réaliser, je pris le parti de saisir directement le Conseil municipal de la question.

Le 14 février, j'adressai au Conseil municipal de Paris la lettre suivante :

Paris, le 14 février 1895.

A Monsieur le Président du Conseil municipal et à Messieurs les conseillers municipaux de la ville de Paris.

Après trois mois d'une campagne assidue par le journal, par la brochure, par la conversation, je puis me présenter à vous comme l'interprète des

désirs d'une grande partie de la population ouvrière, commentés et défendus par de nombreux écrivains de journaux et de revues, pour vous demander la création, le plus tôt possible, d'un « Musée du soir » aux quartiers ouvriers de Paris.

Je crois aussi être l'interprète en avance de ceux qui ne disent rien, qui attendent ce qu'ils ne précisent pas, et qui accueilleront avec joie et avec espérance tout ce qui sera le signe d'une solidarité, d'une tentative d'harmonie sociale.

Vous trouverez plus loin, Messieurs, une note résumant les arguments essentiels à faire valoir pour la transformation en acte précis de l'idée d'un « Musée du soir ». J'ai cru devoir joindre à cette note les articles et la brochure où les raisons qui militent en faveur du projet sont exposées avec plus de détails.

J'ajoute seulement que je désire être entendu par vous, et que c'est à vous, représentants de la ville de Paris, que je remets l'idée que j'ai défendue, avec la confiance que vous saurez lui donner sa bonne solution, certaine et prochaine.

Veuillez agréer, Monsieur le président et Messieurs les conseillers, l'expression des meilleurs sentiments de votre dévoué concitoyen.

La même notice qui avait été remise à M. Leygues, ministre de l'Instruction pu-

blique et des Beaux-Arts, et qui est publiée plus haut (p. 57), accompagnait cette lettre adressée au Conseil municipal.

Le tout fut confié à l'examen de la quatrième commission.

§ X. — A LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS

Le Musée du soir fut mis à l'ordre du jour une première fois, en séance, le vendredi 15 février, lors de la discussion du budget de l'exercice 1895, par M. Dujardin-Beaumetz, au cours d'observations d'ordre général sur le budget des Beaux-Arts.

M. Paschal Grousset qui parla ensuite, précisa davantage, en ces termes que l'on trouve au *Journal officiel* du 16 février 1895, compte rendu *in-extenso* de la séance du vendredi 15 février :

M. Paschal Grousset. A côte du mal positif qu'ont fait avant M. le directeur actuel des Beaux-Arts quelques-uns des directeurs qui l'ont précédé

dans cette administration, je voudrais dire un mot du bien qui pourrait être fait très aisément, et qui ne l'est pas.

On s'occupe beaucoup, depuis quelque temps, d'une création qui serait fort intéressante, celle des musées du soir, de musées de dessins, d'objets d'art empruntés au musée du Louvre ou ailleurs qui seraient placés même dans les quartiers excentriques, et où les ouvriers, les employés, en sortant, le soir, de leur travail, pourraient venir passer une ou deux heures et perfectionner ce goût qui a un si grand rôle, comme je le constatais tout à l'heure, dans la production française. (*Très bien! très bien!*)

C'est là une idée excellente à laquelle nous applaudissons tous, et, j'en suis convaincu, qui trouvera bientôt sa réalisation. Mais en attendant, il y aurait une chose bien simple à faire et d'une réalisation immédiate, ce serait d'éclairer le Louvre à la lumière électrique, et de l'ouvrir le soir. Qu'est-ce qui l'empêche? Croyez-vous que cela soit dangereux pour le Louvre? Cette idée est appliquée à Londres, depuis plus de vingt ans, dans les bibliothèques, au British Museum, dans la salle de travail; il y a bien d'autres idées excellentes appliquées au British Museum et auxquelles on ne songe pas à la Bibliothèque nationale.

Je sais que cet établissement se rattache au

budget de l'Instruction publique, qui est voté. Je n'en dirai donc qu'un mot, ce sera pour demander à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pourquoi il ne donnerait pas la lumière électrique à la Bibliothèque nationale et au Louvre, pourquoi il ne nous donnerait pas une salle de travail spéciale pour les collections de journaux. (*Très bien ! très bien !*)

M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Vous avez parfaitement raison de porter votre attention sur ce point, mais cette installation serait très dispendieuse.

M. Paschal Grousset. Très dispendieuse! C'est toujours une question de budget, je sais, mais il y a des dépenses utiles et nécessaires, et devant lesquelles il ne faut pas reculer; celles-ci sont du nombre et, je le répète, la question n'est pas de savoir si ces réformes, très petites en somme, coûteraient une centaine de mille francs ou deux; c'est de savoir s'il n'y a pas même actuellement dans le budget des Beaux-Arts des ressources qui permettraient de les faire. C'est précisément de quoi je suis, pour mon compte, parfaitement convaincu.

M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Vous parlez de la Bibliothèque nationale; ce serait la dépense la plus forte, et il ne s'agit pas là d'une question ressortissant au budget des Beaux-Arts.

M. Paschal Grousset. Je le constatais, monsieur le ministre, avant même de présenter mon vœu; mais soyez bien sûr que si vous proposiez d'inscrire au budget de 1896 la somme nécessaire pour l'éclairage de la Bibliothèque nationale et pour la lumière électrique au Louvre, personne ici ne vous refuserait ce crédit, j'en suis sûr d'avance. Tout le monde comprend quelle importance auraient ces réformes si simples et combien il importe que le travailleur, au lieu d'aller le soir, comme il y est trop souvent condamné, s'attabler devant un verre de mauvaise eau-de-vie, puisse aller admirer de beaux tableaux et lire de bons livres. (*Très bien! très bien!*)

Dans la suite de la discussion, M. Georges Trouillot, rapporteur du budget des Beaux-Arts, admit l'idée du Musée du soir, mais en confondant celui-ci avec un Musée d'art décoratif installé aux Champs-Elysées, et M. Raymond Poincaré, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, vint annoncer que le projet était à l'étude, avec d'autres, et que si tous ces projets n'étaient pas apportés à la Chambre, c'est qu'ils ne pouvaient pas être présentés dans l'état actuel des finances.

Le lendemain 16 février, la question fut posée de nouveau. Je cite le *Journal officiel* du 17 février, compte rendu *in-extenso* de la séance du 16 février :

M. le Président. MM. Sembat, Vaillant, Viviani, Millerand, Jaurès et Rouanet proposent d'augmenter le même chapitre 31 de 5,000 francs.

M. Sembat a la parole.

M. Marcel Sembat. Messieurs, je prends la parole pour fort peu d'intants et pour prier la Chambre de vouloir bien trancher une question soulevée depuis quelque temps dans la presse, celle des musées du soir.

Cette question n'est inconnue à aucun de vous; elle a particulièrement attiré déjà, je crois, l'attention du Gouvernement et du ministre des Beaux-Arts, sinon celle de M. Poincaré, du moins celle de son prédécesseur, M. Leygues, qui, au moment où il a quitté le ministère, avait fait la promesse formelle de concourir à l'installation à Paris d'un Musée du soir.

Quoique la question prête à de longs développements, je puis d'autant plus aisément être fort court que cette question a été développée dans la presse par M. Gustave Geffroy et que vous avez tous reçu, ainsi que les conseillers municipaux de Paris, la brochure dans laquelle il développe le

principe du musée du soir. Le musée du soir pourrait s'appeler, non moins justement, le musée du travail, le musée des ouvriers.

Ce que nous réclamons, c'est la contre-partie, la continuation de cette œuvre républicaine que M. Trouillot vous indiquait dans son rapport sur les Beaux-Arts. Il vous rappelait que la République, pour essayer de reconstituer ce mouvement artistique qui existait au moyen âge dans les corporations ouvrières, a ouvert des écoles spéciales.

Fonder des écoles, c'est parfait, mais cela ne suffit pas. A l'école il faut ajouter le musée.

Nous voudrions un musée qui fût installé dans les quartiers populeux, qui pût s'ouvrir au travailleur après sa journée, sans lui imposer une fatigue nouvelle, en lui offrant au contraire le plus élevé des délassements. Nous voudrions qu'il pût trouver là des modèles pour son travail du lendemain. Nous voudrions aussi que dans les salles de ces musées on pût recueillir ces chefs-d'œuvre qui figurent, par exemple, aux expositions ouvrières et qui ensuite se trouvent dispersés on ne sait où.

A l'exposition ouvrière de la ville de Lyon, on a remarqué une certaine quantité de ces chefs-d'œuvre exécutés par des membres des syndicats ouvriers, et j'ai là, sous la main, un rapport présenté au nom de la délégation ouvrière de Paris à

l'exposition de Lyon, et dans lequel je trouve une mention bien curieuse. Voici comment s'exprime le délégué, le très compétent M. Genty :

« Pour le travail des menuisiers, par exemple, nous avons remarqué qu'une seule œuvre de ce genre avait plus d'importance : c'est un salon construit par la Chambre syndicale des ouvriers menuisiers de Paris à l'exposition ouvrière de Paris, 1884. Si ce travail avait plus d'importance, il n'offrait pas les mêmes difficultés d'exécution.

« La chambre syndicale en fit don à la Ville de Paris, qui l'a remisé dans les greniers du Musée d'Auteuil. »

Il serait préférable, messieurs, que des œuvres de ce genre ne fussent pas remisées dans un grenier. Il faudrait que les ouvriers eussent sous la main un Musée pour eux (*Très bien! à l'extrême gauche*), dans lequel ils pourraient développer ce que M. le rapporteur indiquait comme si désirable, à savoir le caractère artistique de toutes les productions du travail manuel.

Il serait désirable qu'il y eût des salles contenant des reproductions, des moulages, et les moulages d'architecture du Trocadéro, par exemple, trouveraient des pendants fort utiles dans des moulages analogues appliqués à l'industrie du bois.

On se plaint constamment que le dix-neuvième siècle n'ait pas trouvé son style, qu'il n'ait pas de

style particulier dans les arts de décoration et d'ameublement. On a absolument raison. Il faudrait faire quelque chose pour développer cet art; et pour cela, il n'y a qu'un seul moyen, c'est que chaque ouvrier puisse comparer entre eux non seulement les chefs-d'œuvre des siècles passés, mais aussi les plus récents efforts, les plus heureuses tentatives de ses camarades.

Le travailleur aurait ainsi d'autres modèles que ces petits albums de librairie, tout à fait insignifiants, qui ne peuvent guère lui servir. Il recevrait un enseignement par les yeux, il aurait un contact direct avec les meilleurs produits des artisans contemporains. Ainsi pourrait se former un art sincère; ainsi un art décoratif peu à peu se dégagerait, qui porterait l'empreinte de l'esprit de ce siècle.

Certes, du musée du soir je ne m'exagère pas l'influence. Il ne créera pas un art, car l'art est l'expression d'un état de la sensibilité collective, et ce n'est pas de la conscience trouble de notre époque que nous pouvons voir se dégager un art analogue à celui du moyen âge. Ce n'est pas lorsque les ouvriers sont en proie à l'incertitude du lendemain, aux craintes de famine et de misère, que le sentiment de l'art peut se développer beaucoup chez eux.

Mais si nous ne pouvons pas pour le présent espérer l'apparition d'un art ouvrier original en

cette fin du dix-neuvième siècle, nous pouvons prévoir celui du vingtième et en préparer l'avènement. (*Très bien! très bien!*)

Les conditions sociales auront changé alors et l'émancipation matérielle entraînera l'émancipation morale. En vous prononçant pour le Musée du soir vous feriez une œuvre excellente, et je vous rappelle que le prédécesseur de M. Poincaré, M. Leygues, avait bien voulu affirmer à M. Gustave Geffroy qu'il était absolument décidé à prendre les mesures nécessaires pour créer, dans le plus bref délai, ce musée du soir.

J'espère donc que, suivant l'impulsion qui avait été donnée au ministère des Beaux-Arts par M. Leygues, le Gouvernement fera étudier et réaliser à bref délai cette importante création des Musées du soir. (*Applaudissements.*)

M. le Président. La parole est à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Messieurs, j'avais confirmé hier à cette tribune les intentions de mon honorable prédécesseur, M. Leygues. J'avais dit que le Gouvernement trouvait très intéressante et digne de la sympathie du Gouvernement et des pouvoirs publics la création d'un musée du soir.

Mais ici encore, il s'agit d'une question d'argent, et il faut qu'il y ait entente avec la municipalité

de Paris. Il faut trouver l'argent nécessaire pour l'installation de ce musée, pour rétribuer les conservateurs et les gardiens, etc. C'est de ce côté que les dépenses seront considérables. Je ne puis que promettre d'étudier consciencieusement la question. Je sais d'ailleurs que lorsqu'il s'agit de progrès artistique, je puis toujours facilement m'entendre avec la Ville de Paris. (*Très bien! très bien!*)

M. Marcel Sembat. Je prends acte des paroles de M. le ministre. Je ne doute pas de ses bonnes dispositions, seulement je souhaiterais qu'il voulût bien faire ce que son prédécesseur avait promis. Je lui demande de se rappeler qu'il est ministre des Beaux-Arts plutôt que de se rappeler qu'il a été ministre des Finances, et de passer sur la question budgétaire.

Quant au concours de la Ville de Paris, pas un de vous, messieurs, ne doute qu'il ne soit très facile à obtenir. Par conséquent, je maintiens mon amendement et j'insiste pour que la Chambre le vote.

M. le Président. L'amendement a été déposé hier, et est soumis à la prise en considération.

Je consulte la Chambre.

(Deux épreuves sont successivement déclarées douteuses par le bureau.)

M. le Président. Il va être procédé au scrutin.

Le scrutin est ouvert.

(Les votes sont recueillis. — MM. les secrétaires en font le dépouillement.)

M. le Président. Voici le résultat du dépouillement du scrutin :

Nombre des votants................		488
Majorité absolue....................		245
Pour l'adoption............	173	
Contre....................	315	

La Chambre des députés n'a pas adopté.

§ XI. — AU CONSEIL MUNICIPAL

Malgré les chiffres qui viennent d'être cités, et les interprétations diverses qu'ils provoquèrent, le vote de la Chambre n'a été nullement hostile à la proposition de M. Marcel Sembat. Il a été simplement un vote d'attente, signifiant que la majorité ne voulait pas déranger un chapitre du budget en retard. On ne vote de crédits d'urgence que pour les Tonkin et les Madagascar. Pour les œuvres de vie à longue échéance, on croit toujours avoir le temps devant soi.

Ainsi en ont jugé trois cent quinze députés, mais, je le répète, pour rester impartial, parmi ces trois cent quinze, presque tous, sinon tous, sont favorables à la création nouvelle.

D'ailleurs, l'aide de l'État peut se traduire par voie administrative : j'ai eu, sur ce point, après l'adhésion toute spontanée de M. Leygues, celle de son successeur, M. Poincaré, et celle aussi de M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, ce dernier me donnant l'assurance que, dès l'annonce de l'ouverture du Musée du soir, toutes les pièces utiles, pouvant être retirées des palais nationaux, seraient mises à la disposition des organisateurs. De même, des collections de moulages, de photographies, appartenant à l'État, seraient immédiatement transportées dans le local choisi.

L'important, c'est cette question du local, c'est la première expérience. Or, il m'avait semblé, dès le premier jour, que le rôle initial en cette affaire devait être joué par le Conseil municipal de Paris, saisi di-

rectement de la proposition le 14 février, comme on l'a vu par la lettre publiée plus haut, et qui fut déposée sur le bureau de la salle des séances, à l'Hôtel-de-Ville, par M. Lampuée, conseiller municipal du V[e] arrondissement, venu à moi dès mes premiers articles.

Je ne m'étais pas trompé. Le Conseil municipal donna sa solution.

Le 22 mars, M. Pierre Baudin, l'un des conseillers municipaux du faubourg Saint-Antoine, déposa à la tribune une proposition d'ouvrir les séances du nouveau Musée « à la Bourse du travail, à titre provisoire, et en attendant que cet immeuble soit rendu à sa destination première. »

La proposition de M. Pierre Baudin fut envoyée à l'étude de l'administration de la Ville, et ajournée pour recevoir la solution du Conseil, après avis de la quatrième commission.

C'est au cours de la séance du 12 avril que la proposition fut ratifiée. Le *Bulletin municipal officiel* enregistre ainsi cette rati-

fication, sous ce titre : *Adoption d'une proposition relative au Musée du soir* :

M. Pierre Baudin, *au nom de la quatrième commission.* Je vais vous parler maintenant, Messieurs, du Musée du soir.

Depuis longtemps il comptait en dehors d'ici, et parmi nous, notamment mon ami M. Levraud, des partisans déterminés. Mais vous savez par quelle brillante campagne M. Gustave Geffroy a su lui donner la formule populaire et provoquer en sa faveur un véritable mouvement d'opinion.

Tous ceux qu'intéressent le développement de l'éducation populaire et l'essor de la pensée vers un avenir apaisant tournent les yeux sur la Ville de Paris. Le Musée du soir peut réunir des bonnes volontés éparses, mettre en contact ceux qui savent et ceux qui veulent apprendre : l'artisan et l'artiste.

L'État ne peut que s'y associer. L'initiative nous appartient aujourd'hui. Je ne veux rien dire qui implique une décision définitive, mais la Commission des Musées, organe de la quatrième commission, a décidé de voter sans préambule un essai n'engageant aucune dépense sérieuse. M. Levraud vous présentera plus tard un rapport complet sur la création et le fonctionnement d'un Musée du soir.

Pour le moment, il ne s'agit que de choisir un gîte provisoire. Un local s'offre à nous, très facile à utiliser sans frais pour nos essais : c'est la Bourse du travail. D'une façon générale, je vous demande de nous ouvrir les immeubles municipaux, et nous tenons à vous demander la Bourse du travail pour ne l'occuper que très provisoirement, sans préjuger le moins du monde des décisions qui seront prises quant à la restitution de la Bourse à sa destination naturelle.

Ce n'est point à l'occasion d'une proposition incidente que nous pouvons prendre les décisions qu'il convient.

J'ai consulté mes collègues de la Commission du travail, notamment M. Fourest, qui rapporte les affaires concernant la Bourse du travail.

Personne ne s'oppose à l'autorisation que nous sollicitons.

En conséquence, je vous propose la délibération suivante :

« Le Conseil
« Délibère :

« A titre purement provisoire et étant bien entendu que cela n'impliquera aucune installation définitive et aucun changement d'affectation,

« La Commission des Musées et des Bibliothèques pourra occuper la Bourse du travail pour le Musée du soir.»

M. Fourest. J'ai consulté la plupart de mes collègues de la Commission du travail.

Aucun ne fait opposition aux propositions de la quatrième Commission, sous la réserve bien entendu que rien ne sera modifié aux aménagements existants.

Les conclusions de la Commission sont adoptées. (1895. C. 211).

§ XII. — SOLUTION

Le 18 novembre dernier, j'écrivais un premier article demandant la création d'un Musée du soir aux quartiers ouvriers. Nous sommes en avril, et voici que la graine semée à l'automne s'épanouit en fleur au printemps. La proposition du journaliste vient, en effet, d'être ratifiée par le Conseil municipal de Paris, sur la pressante demande qui lui en a été faite par l'un des conseillers municipaux du faubourg Saint-Antoine, M. Pierre Baudin.

La propagande a donc duré juste cinq mois. C'est peu, étant données nos habi-

tudes d'effleurement des questions, notre goût de l'actualité du jour qui nous fait délaisser si rapidement ce qui nous passionnait la veille, notre scepticisme devant toute manifestation agissante, notre crainte de passer pour naïfs, gobeurs, enthousiastes, etc. C'est peu, mais il est vrai que cette idée du Musée du soir a été immédiatement adoptée par tous ceux qui cherchent à préciser et à activer le mouvement d'art généralisé de notre époque. Écrivains de journaux et de revues, artistes de la peinture, de la statuaire, de l'objet, fabricants, amateurs, fonctionnaires, législateurs, ministres, ont immédiatement aperçu l'intérêt d'art et l'intérêt social de la création demandée. Toutes ces opinions en jeu ont produit la meilleure des études critiques par la sympathie, par la compréhension, par les objections, par les développements. Je n'avais pas à présenter un plan complet d'organisation avant de savoir si l'idée était viable, je n'avais qu'à la placer en lumière, offerte à l'examen de tous. Je l'ai fait, par le

Journal, avec l'aide de mes amis, de mes confrères, avec le concours de toutes les bonnes volontés, et aussi avec la force de l'opinion que j'ai immédiatement éprouvée, qui ne m'a pas fait défaut un seul jour.

Je remercie tous ces créateurs d'idées, tous ces collaborateurs actifs. Je les remercie, non pour moi, bien entendu, qui n'ai été en tout ceci qu'un porte-parole, mais pour la cause qu'ils ont épousée, et qui est une juste cause.

Il me faut, maintenant, compléter l'information précédente, faire savoir, à ceux que la chose intéresse, comment va se faire la première expérience du Musée du soir.

Le Conseil municipal de Paris, tout naturellement, prend l'initiative de la fondation. Sans préjuger en rien la décentralisation future, il faut bien voir où sont, en ce moment, les éléments d'activité : c'est à Paris qu'ils se manifestent, c'est à Paris que se trouve une population ouvrière apte à profiter immédiatement d'une ressource

nouvelle pour son travail de chaque jour. Il y a là une nécessité, il y a aussi un exemple que devait donner la municipalité parisienne.

Pour l'étude et la mise en pratique, il y a, à l'Hôtel-de-Ville, une commission des Musées. Cette commission a décidé l'envoi d'une délégation au ministre de l'Instruction publique, pour déterminer, avec lui, le concours de l'État à l'œuvre de la Ville. Et, pour ce qui concerne cette œuvre, on a vu comment M. Pierre Baudin avait été chargé de rapporter sa proposition relative « à l'occupation provisoire de la Bourse du travail, et généralement de tout immeuble municipal qui serait utile. »

Le Conseil, après avis de M. Fourest, rapporteur des affaires concernant la Bourse du travail, a donc approuvé.

Je ne vois pas comment cette décision pourrait être accueillie avec hostilité par les syndicats, puisqu'il s'agit d'une occupation provisoire. La Bourse du travail donnant la première hospitalité au Musée

du soir, qui est un Musée d'art et de travail, ne ment pas à sa destination. On a vraiment mieux à faire de l'immeuble municipal qu'un poste de police.

Ainsi placé, à quelques pas de la place de la République, le nouveau Musée intéressera directement la partie Est de Paris : il sera à la frontière des Xe et XIe arrondissements, le Temple et le Marais sont tout proches, et la Bastille n'est pas loin. Plus tard, — très prochainement, — on verra à créer de nouveaux centres, en plein Marais, en plein faubourg Saint-Antoine. Le nom du rapporteur choisi par la quatrième commission pour étudier et rédiger un rapport complet sur la création et le fonctionnement d'un Musée du soir, est un sûr garant du sérieux des conclusions et de l'avenir de l'idée. C'est M. Levraud qui sera ce rapporteur. Conseiller du XIe arrondissement, connaissant les mœurs et les besoins de la population ouvrière, ayant eu la pensée autrefois de faire transporter le Musée des Arts Décoratifs aux bâtiments du Temple, l'oc-

casion s'offre à lui d'une réalisation de projets qui lui sont chers, et il n'y faillira pas.

Voilà donc une idée en route. Elle a prouvé elle-même sa vitalité, sa force, en accomplissant une étape, en touchant un but. C'est un commencement, dont j'espère dire la suite.

Certes, il n'y a pas à croire avoir résolu la question sociale parce que l'on aura ouvert ce Musée de travail aux bonnes volontés inquiètes, aux intelligences et aux activités qui s'ignorent. Mais je voudrais bien savoir par quelle seule réforme, par quel magique décret, cette question sociale se trouverait résolue. Il faut voir la vie dans son ensemble, admettre que toutes les questions se tiennent, se commandent, et que tout est dans tout.

C'est ce que n'aperçoit pas le sculpteur Jean Baffier, dans quelques pages d'une brochure où il me fait l'honneur de citer et de discuter mon opinion et mon effort. Il proclame les musées inutiles et même nui-

sibles, au point de vue de l'émulation créatrice. Il les dénomme : « Hôtels des Invalides de l'art, » tout en admettant qu'il faut visiter ces musées, y méditer, saluer avec respect, et se retirer. Pour créer, ajoute-t-il, il faut être dans le mouvement et la vie. Combien il a raison! Mais j'imagine que lorsqu'il entre au musée et qu'il y médite, ce n'est pas pour découvrir le désaccord du musée avec l'existence. Tout au contraire, c'est pour trouver, chez ceux qui nous ont précédés, la preuve de l'amour de la vie, l'encouragement à chercher et à connaître, le réconfort, l'excitation. Celui qui entre au musée avec cette pensée n'y perd pas son temps. Pour celui-là, le musée n'est pas le cimetière : il est attenant à la vie, il relie les vivants d'aujourd'hui aux vivants d'hier, il se confond avec l'ordre social où nous cherchons tous l'élément de force créatrice. Pour les moyens d'action, je ne sais vraiment pas pourquoi je ne m'en soucierais pas.

« Mais il faut une cause et vous n'en avez

pas, — ajoute mon contradicteur, — du moins pour créer, car il y en a une grande pour détruire, et on détruit. »

Je n'aime pas cet éternel argument de l'inertie. La destruction, c'est la vie qui suit son cours. Ce qui doit mourir meurt, ou plutôt se transforme, et tous les regrets du passé sont superflus. Nous n'avons pas de cause, dites-vous. Voyez et comprenez qu'à travers tout, la même grande cause persiste, la cause de l'humanité : il n'y en a jamais eu d'autre. Tant pis pour ceux qui la méconnaissent : ils ignorent la joie de participer à la grande œuvre du travail collectif, de créer une parcelle de la conscience universelle.

Le Musée du soir, je l'ai rêvé ouvert sur la vie de la rue, sur la vie de la foule.

18 novembre 1894-20 avril 1895.

SALON DE 1894

I

AU CHAMP-DE-MARS

§ 1er. — L'ART RÉFLÉCHI ET LA VIE VÉCUE

Un des usages de la conversation parisienne, aussitôt le Salon entr'ouvert, est de demander à celui qui a pu pénétrer dans les salles :

— Eh bien ! ce Salon ? Comment est-il ? Vaut-il mieux que celui de l'année dernière ?

Il y a comme une anxiété dans cette phrase que nous avons tous entendue ou dite cent fois.

Il semble que l'interrogé arrive du chevet d'un malade, vienne de lui tâter le pouls, de lui faire tirer la langue, d'assister à un conciliabule de médecins. On voudrait des pronostics, des détails, une opinion. Savoir si le sujet en réchappera! s'il a pris des forces depuis la saison dernière! ou si c'est toujours la même chose!

Généralement, — j'en appelle aux interrogateurs et aux répondeurs, — il est dit qu'en effet c'est toujours la même chose, que cela ne va ni mieux ni plus mal. État stationnaire, il reste quelque espoir. Notez que ce sont les médecins tant-mieux qui répondent ainsi, les bienveillants, les optimistes. Les autres, les tant-pis, les pessimistes, proclament que c'est la fin, la dégénérescence sûre. Question de temps et voilà tout. Mais on ne trouve personne pour affirmer que le sujet est florissant, actif, débordant de vie, qu'il est vraiment étonnant pour son âge caduc, que c'est une nouvelle jeunesse qui commence.

Et ce n'est pas seulement avec les journa-

listes, informateurs, critiques d'art, que cette petite comédie annuelle se joue ainsi. Ceux-là, on les sait enclins à la sévérité, au débinage. Et d'ailleurs, ils auront eu beau, par goût, par désir, passer leur vie dans les musées et dans les expositions, on sait qu'ils n'entendent rien à la peinture, à la sculpture, à l'art, sitôt qu'ils se mêlent de présenter une objection, de formuler une critique négative. On sait aussi qu'ils n'ont droit qu'à la louange. Là, ils sont dans leur rôle, qu'ils oublient parfois.

Ce n'est donc pas seulement l'opinion de ces intrus qui est en jeu. Mais les peintres, les sculpteurs, ceux qui savent la technique de leur métier, et qui ont qualité pour se prononcer, ceux-là, pressentis sur la valeur d'un nouveau Salon, répondent de la façon qui a été dite, et nos jugements imprimés les plus excessifs sont des sucreries en comparaison de l'amertume de leurs jugements, du vitriol de leurs propos.

Toutefois, ce n'est pas de la psychologie

des artistes contemporains qu'il est question ici aujourd'hui. Le jeu des intérêts est éternel, et la lutte est aussi vive sur tous les points. Donc, laissons de côté la comédie et la tragédie de tous les jours. Je voudrais conduire, pour un instant, les lecteurs de ces pages dans une région plus sereine.

Ces nouvelles du Salon, que l'on se demande tous les ans, qu'est-ce que cela veut dire ?

Cela veut dire, qu'on le veuille ou non, tout sport, toute mode, défalqués, cela veut dire : « Que nous apporte l'art cette année, quels motifs de réflexion, d'émotion, quelle joie de beauté, de pensée, quel encouragement à vivre ? »

Le Salon se trouve dépassé, n'est qu'un prétexte. En réalité, c'est l'homme qui s'inquiète, qui s'enquiert de ce qui l'entoure et de lui-même, qui exige des artistes des preuves de solidarité humaine, qui veut apprendre quelle signification est découverte à la vie naturelle, à la vie sociale, à la vie des sentiments et des passions. Quel

asile, quel réconfort pour notre esprit, si nous voyons s'ouvrir à la muraille un paysage de lumière où se révèle à nous magiquement la poésie de l'univers, l'infini de matière et de pensée dont nous faisons partie, si nous voyons surgir l'apparition d'un visage qui nous parle sans fin par ses yeux profonds et sa bouche énigmatique. Notre compréhension, alors, devient une collaboratrice. Il semble, à ce passant qui est entré là pour voir et pour savoir, que son existence confine à l'art, que ses jours éphémères aient une survie possible, et il garde de sa rencontre une exaltation intime, une force individuelle, en même temps que le sentiment de la nature toujours présente et de l'humanité agrandie.

Il est certain que ces rencontres sont rares, que les souveraines œuvres d'art sont des exceptions, puisque l'on a bâti des musées pour recueillir ces témoignages espacés à travers le temps, qu'un Salon

annuel ne peut être un Louvre qui rassemble les œuvres subsistantes des siècles, qu'il ne faut pas demander à ce Salon plus qu'il ne peut donner avec les habitudes d'aujourd'hui, satisfaites par un ensemble d'actualités, un résultat des modes régnantes. La question est de savoir si ces habitudes ne peuvent être changées ou modifiées.

Pour moi, — et pour d'autres, — car on doit bien penser que si je suis, en ce moment, seul à écrire, je ne suis pas seul à penser ceci, — les Salons sont trop fréquents. C'est la production forcée, c'est la course à la publicité, au succès, c'est la présence quand même, tous les ans, la place occupée, la garde montée devant la cimaise. Maintenez les Salons annuels si vous voulez, si vous croyez devoir cette distraction au public, mais ne soyez pas des artistes annuels si vous ne devez répéter, chaque fois, que ce que vous avez exprimé la fois dernière, si l'on doit vous retrouver redisant machinalement ce que vous nous

avez déjà dit et qui ne nous a pas toujours suffi.

C'est à ceux que l'on nomme les arrivés que ces réflexions s'adressent, à ceux qui ont fait connaître une manière, qui ont fait accepter une marque. Ils sont nombreux, au Champ-de-Mars et aux Champs-Élysées, membres de l'Institut, professeurs, producteurs achalandés, professionnels du portrait, du paysage, de la peinture militaire, ou de tout autre genre. Il en est sûrement, parmi eux, qui ont connu les difficultés de la vie et qui ont débuté en croyants. Il s'est trouvé que leur savoir et leur travail (je laisse de côté l'École, les relations, les étapes officielles) leur ont donné assez vite une part de renommée, qu'ils ont été classés, acceptés, pour une trouvaille quelconque, une aubaine de pinceau ou d'ébauchoir. Depuis, les voilà cantonnés, installés, habiles à faire fructifier la maison de rapport qu'ils se trouvent avoir fondée. C'est la grande cause de la monotonie reconnue des Salons annuels. Il semble que ces ar-

tistes récompensés, pourvus, célèbres, ne soient plus libres d'échapper à leur sort, et qu'il leur faille continuer, comme sous la menace d'une faillite, à rester les portraitistes, les costumiers, les peintres militaires, les paysagistes, etc., etc., d'une certaine manière qui leur a été reconnue un jour. Quelle aberration ! quelle perversion du sens artiste, s'il a existé !

L'artiste est un être libre entre tous, qui ne peut rester soumis aux corvées mondaines, aux corvées sociales. Qu'il sache bien que tous les avantages apparents qui lui sont proposés sont des leurres, que la clientèle est exigeante, que les commandes (le mot est assez significatif), font de lui un prisonnier. Sans doute, il sera objecté qu'il y a la vie, la vie qui coûte cher dans les grandes villes, le rang à tenir, le superflu devenu nécessaire, le décor du chez soi, le bel atelier, l'ameublement, le restaurant, le théâtre, les villégiatures, que sais-je encore ?

Il faut le dire nettement, — et pas seule-

mentpour les peintres, mais encore, et sans que les peintres y insistent, pour les littérateurs, pour nous tous, pour tout le monde, car tout le monde est atteint plus ou moins, — toutes ces raisons sont de pauvres raisons, des phrases creuses, des mensonges pour s'étourdir : la vie ainsi comprise, c'est le lâchage de la proie pour l'ombre. Allons aux faits. L'artiste sait bien que cette vie qui coûte cher ne vaut pas ce qu'elle coûte, que ce superflu si nécessaire abonde en désagréments, que les ameublements luxueux sont très souvent horribles, que la cuisine des restaurants est hostile à l'estomac, que les soirées passées au théâtre ne constituent pas toujours un emploi supérieur des heures nocturnes, que l'on a bien souvent regretté de ne pas s'être couché à dix heures du soir, que les villégiatures dans les endroits décrétés sont épouvantablement ennuyeuses. Et de tout ainsi, et que l'on se fait une vie de forçat en subissant ces formes diverses du plaisir changées en pénalités.

Car je ne jette, en disant cela, aucun discrédit sur les occupations de l'homme civilisé. Il y a de bons meubles, de la cuisine agréable, des vins naturels, des chefs-d'œuvre de l'art dramatique, et des voyages que l'on aimerait bien faire. Mais la vraie vie coûte moins cher que la fausse, et il est inutile de s'astreindre aux travaux forcés de n'importe quel genre pour ramer toute sa vie, sans conviction, sur la galère parisienne.

Tout ceci pour en revenir aux Salons, à leur fréquence, à cette discipline acceptée par tous, ou presque tous. Que ceux là qui sont en possession d'un renom prennent donc le temps de vivre la vie, de chercher sa signification, de nous la donner par leur art. Qu'ils viennent lorsqu'ils croiront avoir quelque confidence à nous faire, et non pour répéter, plus mal, avec une fatigue visible, les besognes auxquelles on les a encouragés. Qu'ils nous montrent leur effort et non leur lassitude. Le Salon devrait être, pour les nouveaux venus, un terrain d'ex-

périence, et pour les anciens, un terrain d'épanouissement. Pour tous, une terre en travail, non une exposition périodique de produits, et si l'on veut une autre comparaison, un port ouvert sur la haute mer vivante et non sur une mare endormie.

§ II. — LE MIROIR SOCIAL

Si l'on entre au Palais des Beaux-Arts du Champ-de-Mars et au Palais de l'Industrie des Champs-Élysées avec cette préoccupation de découvrir quelles œuvres expriment un sens supérieur d'humanité, se haussent au rôle de parler à tous, de renseigner l'être sur lui-même, sur sa compréhension et sa grandeur possibles, il est bien certain que le tour des galeries sera bientôt fait, que les arrêts ne seront pas fréquents. De toute évidence, l'immense majorité des artistes n'est pas exaltée par l'idée d'extraire de la réalité une essence significative, révélatrice de la durée, de la nature,

de l'éclosion furtive et incessante de la vie. L'art profond, qui montre les liens entre les choses, qui prolonge l'heure évanouie, qui donne une expression à un paysage, qui résume la grandeur et la mélancolie de l'homme par le mystère d'une physionomie, cet art-là ne peut se manifester avec abondance, tous les ans, à date fixe, sous prétexte de fête de vernissage.

Les solennités parisiennes de ce genre doivent surtout abonder en satisfactions données à la mode passagère. Les apparences peintes et sculptées donnent un peu une sensation visuelle, vague et non persistante, équivalente à la sensation auditive du verbiage, dissipé en rumeur, de la foule en promenade. On éprouve surtout le sentiment du provisoire en parcourant ces salles. L'affluence d'œuvres, chaque année, est croissante. Des forces, qui auraient peut-être mieux leur emploi ailleurs, s'entassent et se stérilisent sur les chemins difficiles de l'art. Il y a là, qu'on n'en doute pas, le désir manifeste d'échapper à la dif-

ficulté de la vie, à la besogne obscure et pénible, et c'est une des conséquences forcées de la période transitoire d'évolution que nous vivons. Une rapide vue de l'ensemble social nous ramènera tout naturellement à la question artistique.

Depuis une centaine d'années, depuis le soubresaut, répercuté dans le monde entier, de la Révolution française, notre société cherche une orientation et une sécurité. Les ennemis de la Révolution l'accusent de cet état de choses incertain, comme si l'état nouveau n'était pas la conséquence forcée de l'état précédent. L'humanité est sortie violemment des règles et des catégories de l'ancien régime, elle a préféré l'aventure à l'ordonnance factice, elle cherche à vivre librement, à établir le terrain d'expériences où l'accord se fera entre la nature et la civilisation. C'est une immense époque historique au seuil de laquelle nous tâtonnons. Comment pourrait-il en être autrement ? Et comment s'étonner des essais arrêtés

courts, des déceptions, des contradictions, des recommencements, de l'état fiévreux et morbide où nous apparaît fatalement la masse oscillante dans cette atmosphère d'orage, parmi ces destructions et ces reconstitutions. Toutes les digues sont ouvertes ou vont s'ouvrir, toutes les énergies sont éparses, courent follement, s'entêtent dans la logique d'agir, ou se désespèrent, s'encolèrent, ou sombrent dans l'atonie de la résignation. Sûrement, il n'est pas facile de retrouver un chemin, de dire comment les forces séparées vont se rejoindre et créer une harmonie. On voit les retours en arrière, la stagnation, et l'espoir de la marche en avant, mais dire le détail des étapes certaines est impossible. Il y aura toujours une élaboration de faits, une fabrique d'évènements, produits des idées en présence, et créateurs d'idées à leur tour, dont l'inattendu nous échappera.

Tous ces faits, c'est la réserve de l'avenir, l'inconnu en formation. En réalité, la confusion apparente, c'est l'état permanent.

La marche n'est visible qu'à distance, et les siècles les mieux ordonnés ont vécu l'incertain des transitions perpétuelles. Pour la série d'évènements qui constitue la Révolution française d'il y a cent ans, elle perd tout caractère d'exception si l'esprit fait effort pour la replacer dans la vie universelle, les évènements deviennent alors des preuves toutes pareilles aux autres preuves de l'inquiétude et de la volonté de l'homme.

Pour nous, au point où nous sommes de notre histoire, ce serait méconnaître le génie du développement humain que de nous alarmer de cette situation mouvante où il semble que tout va chavirer, mais qui comporte néanmoins les contre-poids nécessaires. Faites l'expérience de l'Art, — comme celle du Théâtre ou du Livre, — et vous obtiendrez immédiatement la preuve que l'équilibre utile existe, ou que, tout au moins, les conditions d'équilibre sont là, toutes prêtes.

A première vue, au Salon, c'est le factice qui l'emporte. Tout naturellement, l'art de l'année reflète l'irrésolution, l'au-jour-le-jour, l'actualité d'un instant. Les artistes ont suivi le courant de mode et d'intérêt par lequel s'en vont à la dérive tant de forces vives de la nation. Comme beaucoup d'autres, ils cherchent des satisfactions immédiates de possession et de jouissance qui leur font délaisser leur vraie fonction. Cette fonction, la plus élevée de toutes, serait de donner à l'homme, par les résumés de l'art, la signification de la vie, de hausser sans cesse, par plus de vérité et par plus de beauté, la notion de la nature et la notion de l'esprit, issu de cette nature. Chaque fois que l'art a été expressif, complet, à la mesure de son rôle, l'homme a trouvé en lui le réconfort et l'exaltation.

Ce n'est pas un prêche d'idées que je réclame, une peinture à intentions. Non, mille fois non. La profondeur d'observation et de réflexion chez un artiste issu d'un milieu, représentatif d'une société,

m'émeut bien davantage, et a toujours ému l'humanité, puisqu'elle conserve si précieusement ces témoignages d'elle-même. Que la vie apparaisse donc forte, joyeuse et épanouie, ou pensive et triste, et l'art, qui est la conscience des choses, aura rempli son but.

Mais si les productions d'art sont marquées de la fugitive marque commerciale, ne font que prouver le désir de leurs auteurs de prendre leur part des avantages sociaux alloués aux privilégiés, ces productions seront forcément classées parmi les symptômes non équivoques de la maladie de notre temps, qui est l'amour du gain. La recherche du succès elle-même ne vient qu'en seconde ligne, est subordonnée au gain, ne prend une importance que comme moyen de gain.

J'insiste sur ceci que la tare n'est pas signalée comme existante chez les seuls artistes et que sa présence pourrait être montrée dans tous les milieux, sans exception. C'est la même impatience, la même

avidité, la même recherche des chimériques jouissances, qui fait aux ouvriers et aux employés jouer leur paie sur le champ de courses, et aux artistes bâcler leur œuvre avec l'espoir du prix fort. Cela prouve, d'ailleurs, à la décharge de tous, l'insuffisance du travail et l'insécurité de la vie.

S'il faut en croire la plupart des images de nos mœurs et de nos sentiments qui sont affichées aux murailles du Palais du Champ-de-Mars et du Palais des Champs-Élysées, la société dirigeante serait désormais en proie à toutes les affres de la nervosité et aux contorsions du mysticisme. Les artistes se font les servants des malaises et des manies du jour, et en nous donnant à contempler le portrait de leurs modèles, ils font aussi leur confession inconsciente. Ils exhibent donc les commérages de la névrose, les sensations décousues qui tombent de l'agitation à la torpeur. Le caractère distinctif de la grosse production d'aujourd'hui, c'est le souci théâtral de l'exhibition. Chacun se hisse, se montre, cherche à se faire aperce-

voir dans l'éclairage de la réclame. Les moyens les plus expéditifs sont naturellement choisis comme les meilleurs. De là, cette épidémie d'imitations si violemment propagée. A chaque pas, c'est la rencontre avec une manière individuelle reconnaissable, obsédante, et en même temps, cela va de soi, diminuée, trahie, incomprise. Tous les procédés expressifs sont immédiatement assimilés par les bandes voraces des suiveurs, et tous les mouvements d'idées, viables ou non, immédiatement adoptés par les stériles.

Nous errons donc, à travers les salles, en quête d'un langage humain, et nous rencontrons surtout des formules de langage, depuis le plein air et la lumière des impressionnistes, jusqu'aux intérieurs et aux visages voilés des scrutateurs de la pénombre. Toutes les manières classées dans les musées de tous les pays sont présentes, et même les découvertes de tout à l'heure sont absorbées. La tradition servilement acceptée et la nouveauté dégénérée en excentricité

marquent cet amas d'œuvres de hasard. Les jeux de l'année sont exploités avec une hâte fébrile. Les faits et gestes de Napoléon sont décomposés en innombrables et futiles anecdotes. Les larves de la religiosité se collent à toutes les murailles. A elles seules, cette imagerie du premier Empire et cette esthétique du quartier Saint-Sulpice suffiraient à prouver, jusqu'à l'excès, l'influence sociale ressentie par l'art. Toutes les idées trouvent leur véhicule, et le véhicule est en général médiocre. La curiosité bibelotière domine dans le mouvement napoléonien. Les peintures mystiques sont des alliages de puérilité enfantine et de métier appuyé avec je ne sais quoi de maladresse voulue, de lourdeur mystificatrice, de désir de duper, qui suffirait à motiver tous les éloignements.

§ III. — A TRAVERS LES SALLES

Ceux qui feront ces réflexions, ou des

réflexions analogues, sur l'art et sur la vie, trouveront à les appliquer selon leur goût particulier. Ici, chacun choisit son guide, ou se prend lui-même pour guide, et celui qui écrit sur l'art n'a pas à se faire le servant du goût public. Il doit des renseignements et les raisons de ses préférences. Ces raisons, il les trouve dans les notions qu'il a acquises par études et comparaisons historiques, et il les trouve dans sa sensibilité. Voilà, semble-t-il, toute la profession de foi requise. Ceci dit, il n'y a plus qu'à franchir le seuil, qu'à entrer dans les salles.

Sur ce terrain d'expériences indiqué tout à l'heure, il y a quelques découvertes à faire et à enregistrer.

Voulez-vous une de ces expériences chez un artiste en possession d'une situation reconnue. Je crois la voir chez Roll. Il fut un moment hanté de parisianisme, et il semble aujourd'hui vouloir repartir pour le voyage de nature. Il expose une série de femmes qui allaitent, l'une, campagnarde et de chair

saine, les autres, vagabondes, misérables, qu'il présente comme des animaux traqués. Il y a, ça et là, une accentuation mélodramatique, une mise en scène, une peinture inutilement appuyée, mais la nature est présente, la volonté se devine, un désir d'exprimer l'instinct farouche, le contact violent des mères et de leurs progénitures. Cet exemple de Roll, révélant une inquiétude et une ardeur, prend toute sa valeur si l'on regarde les envois d'artistes qui sont de la même promotion. Il m'est impossible d'apercevoir une continuation, une tentative de renouvellement, quelque dextérité qu'il y ait eu là aux débuts, dans les toiles exposées par MM. Gervex, Carolus Duran, Friant, Béraud, Dagnan, et d'autres encore. On ne s'arrêterait pas aux portraits de M. Gervex sans la signature. Les paysages de M. Carolus Duran sont des mystifications. Le *Premier assaut* de M. Friant blesse les yeux et l'esprit : c'est une grossière vérité de lainages, de chaussons de lisière, de mains qui tripotent, et un laid

sentiment d'exhibition. M. Sargent, chez qui l'on peut constater une grâce vivace, expose, ou plutôt affiche, un portrait où domine le tapage du costume. M. Jean Béraud s'ingénie à la mysticité cocasse ou aux rébus vraiment déconcertants.

Je suis ensuite touché par le travail persistant, l'évolution visible de M. René Ménard et de M. Dinet. Toutefois, je les mets en garde contre eux-mêmes. Le premier se tient aux paysages ordonnés et voulus auxquels il nous a habitués, dont je ne nie pas le charme, mais que j'aimerais davantage pénétrés de la vie universelle. Il expose aussi deux portraits pénétrés et expressifs : une femme songeuse, et l'effigie de l'helléniste, poète et historien, Louis Ménard, que beaucoup ont pu voir dans sa chaire de professeur. Mais, sans mettre un nom audessous de ces traits, on s'arrêterait devant cette physionomie vivante et pensante, ces yeux qui ont lu et contemplé, ce front marqué par l'idée. — M. Dinet a étudié lon-

guement une scène d'un intérêt mixte, un fait-divers un peu court, mais il a vu avec un sens du mouvement, avec une faculté à extraire la signification du spectacle immédiat, un des soirs d'émeute de l'an dernier, au quartier latin, et il fait revivre la passion et la gesticulation de la foule, dans la nuit colorée, éclairée par le ciel d'été et par les reflets d'incendie.

La promenade continuée, je note le goût, la tournure jolie, des portraits de Jacques Blanche, sa nervosité personnelle, et sa parenté proche avec l'élégante peinture anglaise du XVIIIe siècle. Chez Besnard, sous l'apparat voulu des effets de couleur, persiste le dessin délié, la grâce des ports de tête, des bras souples. Liebermann, sobrement, représente la vie des ateliers de dentelle, des hospices, des cabarets. Aman Jean expose une série de portraits (parmi lesquels celui de Jules Case), élégants de silhouettes, mais de la même peinture étouffée. Et pourquoi la lyre de sa *Beatrix* est-elle accrochée au buisson ? Je signale aussi la figure de

Dora Hitz, une Espagnole rose de Dannat, une scène de garrot de Casas et le tableau charmant d'observation et d'art de Jean-niot : *les Conscrits*.

Les paysagistes sont nombreux. Parmi eux, Cazin, qui signe encore des toiles crépusculaires infiniment douces, mais qui, trop souvent, se contente vite, aborde à peine la surface des choses. Je vais à Boudin, à ses fins linéaments, à ses reflets nuancés d'Antibes, de Juan-les-Pins, — à l'église de Sisley, —aux ébauches sûres, harmonieuses de Lebourg, — aux paysages de Jeanniot, — à la vigne de Barau, — aux villages de Thaulow, — au Versailles d'Helleu, — à l'automne, au Rouen, de Victor Binet, — aux grèves et aux baigneuses de Conder, — aux champs et aux montagnes de Blache, — aux barques de Charles Cottet , — aux belles conceptions de peintre et de poète d'Ary Renan.

§ IV. — EUGÈNE CARRIÈRE. — J. F. RAFFAËLLI

On ne trouve pas Eugène Carrière dans les salles de peinture. On n'y trouve que l'ombre de son ombre, dans les toiles de ses adeptes. Mais lui, aussi fort, aussi émouvant, avec des procédés autres, vous le rencontrez dans les galeries de lithographies et de dessins. Dès que vous approchez, il vient aussi à vous, il vous donne à entendre le langage d'énergie, de vie, parlé par les figures réelles qu'il évoque, et que beaucoup s'obstinent à voir comme les fumées passantes d'un rêve.

Voici quatre lithographies, d'une manière aussi complète que des peintures : une brune figure de femme, souriante, — un visage qui semble froid et immobile comme la pierre, et sur lequel on voit sommeiller la vie et méditer la pensée, — un autre visage de femme, curieux et ardent, qui vient des profondeurs de l'ombre, — et un Alphonse

Daudet, le regard joli éclairant les traits dessinés par la souffrance.

Avec ces quatre lithographies, un dessin au pinceau, une tête de femme du peuple pour le *Théâtre populaire*, un admirable masque qui fait prévoir le silence, l'émotion dramatique, la passion concentrée. C'est l'indication, le fragment qui révèle le tout.

Raffaëlli s'est aussi abstenu d'envois de peinture. Mais sa signature est sur une demi-douzaine de pointes-sèches, eaux-fortes, aquatintes, imprimées en couleurs, et qui sont de beaux résumés artistes de son art, — et cet art, il est visible d'ensemble, hors du Salon, en une exposition particulière.

J'ai souvent commenté les œuvres si particulières de Raffaëlli, ses expressifs paysages, ses découvertes d'humanité, ses voyages aux régions provinciales ou à Jersey et à Londres. Il n'y a donc pas à redire aujourd'hui par le détail le travail accompli à Asnières, la banlieue annexée à

l'art, le défilé des errants, des petits commerçants, des petits bourgeois, ni l'évolution toute logique marquée par les toiles des Salons.

Mais il est impossible, à propos de l'exposition d'œuvres récentes ouverte 202, rue de Courcelles, tout près des fortifications, de ne pas se rappeler les débuts, Asnières, l'exposition bravement organisée dans une boutique de l'avenue de l'Opéra en 1884, en même temps que paraissait la brochure sur le « Caractérisme ». Cette fois, c'est chez lui que Raffaëlli a convié les visiteurs à venir regarder ses peintures, ses sculptures, ses gravures, dans le milieu même où elles ont été conçues et exécutées.

La promenade valait d'être faite par ceux qui ont le goût d'un tel art, moderne, intelligent, réfléchi. On s'intéresse à ces recherches si diverses, à cette volonté toujours désireuse de nouveau. Que Raffaëlli traduise sa pensée par tel ou tel mode d'expression, par les bronzes ajourés appliqués aux murailles, par les fines gravures en couleurs,

comme par ses dessins et ses peintures d'habitude, il est toujours aussi pittoresque, aussi parlant à l'esprit. L'âpreté disparaît peu à peu, fait place, sinon à la quiétude, du moins à la bonhomie, dans les œuvres qui continuent l'histoire de la banlieue. Puis une nouvelle série s'annonce : l'étude et la pénétration de Paris, des avenues et des boulevards, une fine comédie de civilisation.

Ce n'est pas pour rien que Raffaëlli a passé la barrière. Le voilà parti à travers les rues, attentif à l'atmosphère, à la foule, à la physionomie nuancée de la ville.

§ V. — CARNAVAL MYSTIQUE

On voit des peintures mystiques au Salon du Champ de Mars, on en verra d'autres au Salon des Champs-Elysées. La plus courue, jusqu'à présent, est celle de M. Jean Béraud, qui n'a pas plus de valeur qu'une chromo-lithographie de chemin de croix. Le

Christ erre encore dans d'autres mises en scène d'anecdotes. La rencontre avec les pèlerins d'Emmaüs est racontée sans conviction par M. de Uhde qui fut jadis un des promoteurs du genre. Le Christ de M. Friant est atteint de la malaria d'Hébert. M. Hodler a le maniérisme lourd. M. Léon Frédéric, appliqué, méticuleux, épris de vieilles gravures et de vieux tableaux, surprend, intéresse sans émouvoir, avec le sang, les cadavres, et le Père Éternel de *Tout est mort*. L'imagination méthodique apparaît par cet amas de corps dévorés des flammes, assommés sous les pierres, devant toutes ces académies d'hommes, de femmes, d'enfants, exécutées minutieusement, avec un évident amour de la forme. Mais comment le mystique, si mystique il y a, explique-t-il la représentation du Père Éternel classique, et même banal, dont il a installé la barbe poncive et la désolation incompréhensible dans les nuages. Aujourd'hui, cette gaucherie de l'anthropomorphisme fait sourire, et cette représentation de l'idée de

Dieu n'est plus convaincante. Le mysticisme, qui veut être la peinture du surnaturel, échoue précisément lorsqu'il arrive au surnaturel.

En somme, cet archaïsme de M. Léon Frédéric, soutenu par des moyens de dessinateur et de peintre, fait se rassembler la foule par l'étrangeté de la conception et de l'exécution. *Tout est mort!* Il se trouve que par le titre de son tryptique l'artiste a donné là, sans le vouloir, la formule même du mysticisme religieux d'aujourd'hui. Tout est mort, et bien mort, en effet, et la recrudescence bourgeoise du sentiment néo-chrétien, et le nombre des partisans n'y feront rien. La conception du surnaturel n'en est pas moins morte, et c'est une odeur faisandée de cadavre, une odeur fade de tombeau, qui sort de toutes ces productions d'art étendues au long des cimaises.

On exhume, on ne ressuscite pas.

En laissant de côté tout ce qui est snobisme, courtisanerie de la mode, en

laissant de côté aussi toute l'inquiétante exhibition de corps non définis, d'anges insexués, si l'on va vers l'œuvre plus sérieuse de M. James Tissot, exposée au rez-de-chaussée du Salon du Champ de Mars, la constatation de ce vide de sépulcre ne sera que plus probante. La même aventure qui est arrivée à M. Frédéric est celle de M. Tissot. Le talent appliqué, la réflexion voulue, la vie tout entière donnée à l'œuvre pendant des années, — tout cela aboutit à quoi ? D'abord, pour la partie miraculeuse, à l'aveu forcé de l'impossibilité d'exprimer. Lorsque l'artiste veut mêler cette notion du miracle au drame qu'il raconte, il est obligé de faire capituler son calcul d'observation et de précision. Puis, pour la partie de réalité observée ou déduite, l'effort a produit une œuvre d'archéologue et d'historien, œuvre patiente, consciencieuse, qui éveillera seulement la curiosité pour ses transcriptions de paysages, ses détails de mœurs, sa mise en scène érudite. Je m'explique.

Aidé par les documents, secouru par ses intentions, le peintre a ainsi composé une illustration complète des Évangiles. Il y a là plusieurs centaines d'aquarelles qui donnent à contempler tous les épisodes de l'existence du Christ, et qui veulent mettre en valeur la signification de son enseignement religieux et moral. L'artiste qui a mené à bien cette œuvre patiente et savante a fait deux voyages et deux longs séjours en Palestine. Comme il arrive presque toujours, au retour du premier voyage, il lui a semblé qu'il n'avait que le souvenir incomplet, que la vision entrevue, des aspects qu'il croyait avoir pénétrés, et il n'est revenu ici que pour repartir là-bas, que pour retourner au mirage et au réel.

Que l'on commence à parcourir lentement cette suite d'images, depuis le début, la naissance du Christ, jusqu'à la fin, la passion et la mort, et l'intérêt de la vie se dégage bientôt de ces évocations rassemblées, de ces paysages et de ces scènes qui surgissent à chaque pas que l'on fait plus avant.

On a la sensation que l'on se trouve en face d'une œuvre voulue, méditée, exécutée avec l'ardeur artiste et la longueur de temps, et non d'une illustration quelconque, bâclée sans conviction, sans intérêt. La vie de M. James Tissot s'est trouvée évidemment engagée dans cette entreprise, et quelques réserves d'art et de pensée que l'on fasse, on estimera sans doute qu'il ne l'a pas engagée en vain, et qu'il a obtenu un résultat de talent, de science, de compréhension, fait pour arrêter le regard et la rêverie du passant.

La remarque qu'il était impossible de ne pas faire, et qui est une remarque essentielle, ici comme ailleurs, porte sur la combinaison de réel et de surnaturel. Chaque fois que l'artiste quitte terre, qu'il veut dépasser l'expression humaine, incarner dans une figure le sentiment du miraculeux et du divin, son effort se brise et aboutit à la convention. Lui, si avisé, en possession de la mesure et du goût, il ne s'aperçoit pas qu'il tombe dans la redite et le poncif religieux.

Sur cette démarcation que j'observais lors de ma visite, M. James Tissot reconnaissait qu'il est bien difficile, et même impossible, de représenter l'idée que le croyant peut se faire d'un ange ou de Dieu, et il citait lui-même ce mot d'un théologien proclamant que l'on ne peut représenter Dieu que « par des ténèbres opaques ».

Donc, selon la thèse qui fut développée par Renan tout au long de son œuvre admirable de philosophie et d'histoire, donc, une fois de plus, l'idée du surnaturel avoue son impuissance, n'arrive pas à fournir la preuve que nous réclamons d'elle avec tranquillité, — la nature reprend sereinement ses droits. Alors, M. James Tissot fait œuvre d'examen et de savoir, et cela pourrait lui suffire à lui-même, pour l'honneur des conceptions, des croyances qui lui sont chères. En tout cas, tout le monde, là, peut le rejoindre et l'approuver. Il a vu le pays où s'est déroulée l'existence du Christ, où s'est joué ce beau et profond drame humain qui émeut toujours l'humanité, —

il a suivi les péripéties de cette existence vouée à l'affranchissement et à l'amour de tous. Il a eu la sensation qu'il voyait tout présent, que cette histoire d'il y a dix-huit cents ans est une histoire d'hier ; il a retrouvé, après quelques générations facilement calculées, les descendants directs de ceux qui ont figuré dans l'action, et il les a reconnus semblables aux descriptions fournies par les textes qu'il lisait et aux figures conçues par son imagination éprise de réel. Tout apparaît donc avec une exactitude certifiée : les paysages pierreux et verdoyants, les constructions, les costumes, les objets, et aussi les gesticulations et les expressions. Il y a des observations profondes de comédies sociales dans la représentation des types satisfaits, rusés, prudents, discuteurs, ou indifférents et temporisateurs, des Sadducéens, des Pharisiens, des docteurs irrités, des princes des prêtres aux mauvais sourires qui ont juré la mort de Jésus, des fonctionnaires romains qui laissent s'accomplir la destinée

et qui président au supplice. Par le costume des êtres, par le rôle qu'ils jouent, par les expressions de leurs physionomies, par leurs gestes, par toutes les preuves de leurs instincts et de leurs sentiments, M. Tissot a marqué les sournoiseries et la force d'intrigue des conservateurs juifs, les agitations de la foule, les caractères des apôtres, des femmes qui attendent et qui espèrent, des physionomies aperçues dans la multitude. De même, pour les personnages qui sont le plus près du Christ, la Vierge, Joseph, Jean, il s'en est tenu, avec une prudence volontaire, à la vérité locale. Pour le Christ, il a marqué davantage l'exception, et il a su plusieurs fois, devant les insinuations des adversaires, les pièges des paroles, rendre perceptibles, sur le lumineux visage, l'intelligence qui pénètre les desseins cachés, la franchise en contact avec le mensonge. A la fin, depuis l'arrestation jusqu'à la mort, tout au long du supplice et de l'agonie, la souffrance humaine apparaît, s'accentue jusqu'à l'heure où le corps

n'est que meurtrissures et plaies, une triste loque sanglante où il n'y a plus d'un peu vivants que les yeux.

Sur l'enseignement moral qu'a certainement voulu M. Tissot, et qu'il a surtout figuré par un grand tableau, en dehors de cette série, où le Christ vient visiter des loqueteux réfugiés dans les ruines et les exciter à la résignation, il est impossible de ne pas voir, tout d'abord, que cet enseignement a été desservi par ceux-là même qui s'étaient donné fonction de le répandre, et ensuite qu'il a été, par une conséquence toute naturelle, dépassé par le savoir et par le désir humains. Le christianisme a surtout installé un leurre pour les masses humaines, une promesse de paradis futur en échange de la soumission présente aux lois de ce monde. La religion a été décrétée utile pour le peuple, et la crédulité de presque tous exploitée comme une garantie de la tranquillité de quelques-uns. Aujourd'hui et depuis longtemps déjà, un autre idéal se dessine chez un grand nombre et l'acceptation

du bonheur arbitrairement distribué est remplacée par une ardeur à approcher la vérité et à réaliser la justice. Il restera de l'action du Christ ce qui sera en accord avec le nouvel idéal humain, mais le christianisme, en tant que doctrine révélée et ensemble de dogmes, se dissout lentement, malgré les factices renouveaux.

Par l'œuvre de M. Tissot, cette action du Christ garde sa valeur, l'histoire de sa révolte sociale est mieux prouvée, la somme de charité qu'il a résumée et dont il a fait don au monde subsiste. Mais le divin, dans tout cela, s'évapore de plus en plus, et l'idée d'un émouvant drame humain se précise. Il en sera ainsi chaque fois que l'art voudra en venir aux preuves. M. James Tissot a laissé les divagations à d'autres et fait respecter son œuvre, mais c'est, malgré lui, un langage de science et de raison qu'il nous donne à entendre.

Que veut nous apporter de plus le mysticisme religieux? Il n'y a qu'à attendre, et

à continuer, en attendant, le labeur humain. Dans le numéro de mars 1894 de la *Société nouvelle*, par une lettre adressée au rédacteur en chef, Gustave Kahn, la question de la science et du surnaturel a été admirablement posée par Jules Soury. Il part de l'exemple donné par Renan à son lit de mort, après cette existence qui a son unité indéniable dans la recherche de la vérité, et il dit :

« *Quoi que l'on ait dit où fait, l'essentiel est de bien mourir. La préparation à la mort doit être de bonne heure la grande affaire de la vie. Dans nos vieilles sociétes où l'État étant tout, l'individu n'est presque rien, il n'y a qu'un moyen de parler haut et fort à la foule : c'est de confesser, par la façon dont on sort de la vie, la foi qui nous anima, nous soutint dans le combat pour la vérité...*

« *Je sais bien que les vieilles religions des ancêtres revivent encore aujourd'hui chez les descendants, et que le besoin d'être*

foule et asservi est si violent chez certaines races que, un pape ne suffisant pas, le peuple en acclame deux. Le pape et l'empereur conspirent toujours à domestiquer les vagues humanités ; ils sont les pasteurs des âmes de ces troupeaux. Que les littérateurs, les poètes et les artistes bêlent quelquefois à l'unisson de ces stupides créatures, c'est ce qu'on a vu de tout temps, c'est ce qu'on voit aujourd'hui, à la grande joie des vieux partis conservateurs de l'ancienne societe... »

Soury aborde la question de l'inquiétude, du mécontentement des jeunes gens, déçus dans leur espoir de connaître la vérité, qui accusent de stérilité et d'impuissance les méthodes de l'investigation scientifique, et qui vont alors à la foi, au spiritisme, à la télépathie, à l'occultisme :

« *Mais pourquoi les jeunes gens seraient-ils mécontents? Qu'ils travaillent d'abord, comme on vit, avant de se demander si cela en vaut la peine. La science n'a jamais*

promis ce qu'elle ne saurait tenir. Elle n'est et ne peut être que la plus haute généralisation des faits d'observation et d'expérience. En quoi les gens seront-ils plus avancés lorsque, aux lois d'airain de la nécessite, ils auront substitue les conceptions spirites ou spiritualistes des sauvages et des barbares, des hommes de foi religieuse ou metaphysique.

« Etrange prétention que de vouloir trouver dans la science cette grande construction idéale et froide, toujours inacheree, ouverte à tous les vents de l'infini, une sorte de club confortable où l'on n'aurait qu'à passer du fumoir dans la bibliothèque pour trouver, en ouvrant quelque encyclopédie, tout ce qu'on désire savoir sur le monde et la vie. Avant de juger la science, il faut se rendre compte de la nature et des conditions de la science. Pour n'être qu'une vérité relative, la science est la seule vérité humaine. »

Pourquoi faut-il qu'après ces fortes paroles, Jules Soury semble désespérer de

l'avenir, voie un lendemain si noir à nos espoirs, une société perpétuellement condamnée aux religions, aux papes et aux empereurs? Les prédictions n'ont que faire et il faut toujours se battre pour la victoire. Quand bien même les foules humaines seraient abêties et la pensée et l'art dévoyés, il n'y a rien là qui puisse décourager ceux qui regarderaient passer le morne fleuve d'une sottise universelle. Cela ne sera pas, et l'on pourra bien avoir quelque surprise avec ceux qui vivront demain. Mais cela serait que l'homme libre serait encore victorieux, tout seul, par la force de sa vie intérieure. Ne vous tourmentez pas, philosophe, et continuez le combat : le monde de la pensée n'est pas près de finir.

§ VI. — PUVIS DE CHAVANNES

Par quelques rares œuvres, le Salon du Champ de Mars prend un caractère de musée. Par le plafond, les voussures et les

tympans, conçus et exécutés pour un escalier de l'Hôtel de Ville par Puvis de Chavannes, une salle de la bâtisse provisoire acquiert un aspect de monument durable.

Malgré toutes les difficultés actuelles : l'hostilité de l'architecture, l'absence de style, le morcellement des efforts, le goût dévoyé des amateurs, le goût non encore formé de la démocratie, une volonté d'artiste a pu faire réussir ce qui semblait impossible, et Puvis de Chavannes a doté notre temps d'une œuvre décorative.

Grâce à lui, d'Amiens à Marseille, de Lyon à Rouen et à Paris, la vie des générations aura été fixée sur les murailles en images émouvantes et que l'on peut croire définitives. Des régions de notre pays apparaissent avec leurs lignes et leurs colorations caractéristiques. Des manières d'être sentimentales et intellectuelles se résument par des expressions et par des gestes. Des ordres d'idées s'élucident par de calmes groupements. C'est ce qui se dégage d'abs-

traction, ce qui se manifeste de force subtile, par ces réalités formulées en apparences décoratives, qui a pu faire se réclamer de Puvis de Chavannes certains de ceux qui prennent part au carnaval mystique, à la mode depuis quelques années. Mais il n'y avait pas à beaucoup observer pour savoir que l'artiste refuserait, comme il l'a fait, de s'engager dans l'impasse où il était sollicité d'entrer, et qu'il préférerait la grande route et l'espace.

Le mysticisme, à l'époque historique où nous vivons, après la critique élucidée des religions et des philosophies, ne peut être qu'une formule conventionnelle retardataire, inspiratrice de pastiches. Le sens du mystère est autrement marqué chez ceux qui vont devant eux, qui scrutent l'inconnu, qui veulent exprimer la poésie du réel, que chez ceux qui se proclament en possession des explications définitives. Or, ce signe du réel, ce tressaillement devant la nature, cet amour de la découverte qui ne connaît jamais la satiété, la haute vue, l'es-

pace, les grandes conceptions qui planent sur les choses, ce sont les caractères de l'œuvre de Puvis de Chavannes, et ils sont, cette fois, plus visibles que jamais.

L'œuvre décorative exposée au Champ de Mars est consacrée, comme les peintures du Panthéon, de la Sorbonne et les peintures déjà placées à l'Hôtel de Ville, à l'histoire de Paris, des idées et des passions de la grande ville.

C'est l'ensemble de la décoration destinée à l'escalier du Préfet, à l'Hôtel de Ville. On vit à l'état d'esquisse, l'an dernier, le sujet central pour le plafond : *Victor Hugo offrant sa lyre à la Ville de Paris.* Il réapparaît aujourd'hui, achevé, et la pensée le pénètre mieux. Les figures sont maintenant enveloppées d'air, viennent en avant de ce merveilleux ciel vert parsemé de nuages d'or qui tombe à l'horizon. La réflexion, le choix voulu de Puvis de Chavannes sont hors de doute, et il est certain que l'on ne pourra se prononcer définitivement que lors

de la mise en place. On approuvera ou on regrettera alors, en connaissance de cause, la forme de tableau donnée à ce plafond. Pour le moment, malgré les objections possibles à la conception première et malgré le goût réfractaire à quelques personnages : celui qui tient la bannière aux armes de Paris, ceux qui agitent des palmes en un groupement un peu restreint, il n'y a qu'à jouir du plaisir d'esprit qui nous est offert avec une telle générosité. Les préférences sont ardentes pour les femmes qui tiennent la couronne d'or, les figures volantes, pures, sereines, lointaines comme des statues qui s'animeraient au profond du ciel, la figure de la Ville de Paris, si bonne, tranquille et jolie, tous ces entours jeunes et charmants donnés au vieux poète.

Ce sentiment de grâce jeune, de luminosité, ce mélange singulier et nouveau de douceur charnelle et de rayonnement intellectuel, on les retrouvera dans toutes les parties de l'œuvre. Une forte unité de con-

ception spirituelle et d'exécution décorative est affirmée par tout ce qui entoure ce motif central, par les figures et les scènes inscrites dans les quatres voussures et les six tympans.

Autour du plafond central, les voussures et les tympans donnent à contempler des représentations, très simples, faciles à pénétrer. Ce sont les qualités de Paris, les principes de vie qui tiennent rassemblés et actifs ces millions d'êtres chargés du passé, maîtres inquiets de l'avenir. Un de leurs artistes, de leurs peintres, celui qui les enchante et les réconforte, le décorateur de leurs monuments, leur donne à contempler aujourd'hui une image de réel et d'idéal, les excite à pratiquer les fortes et tranquilles vertus. On pourra objecter des vices et des erreurs, qui ne sont pas niables non plus. Mais, tout de même, il faudra bien reconnaître, à regarder les périodes accomplies, à faire la somme de tant d'efforts et de travaux, que cette population immense, vue comme une foule, a forcément en elle les

instincts de vie qui aboutissent ici à une création de beauté. On se moque parfois du peuple crédule qui a écouté des phrases. Cette crédulité est le signe d'une volonté aiguillée vers l'idéal. C'est en effet pour des mots qui lui signifient des idées qu'une ville comme Paris travaille et combat, et c'est toujours en suivant ceux qui lui parlaient de sacrifice et non d'intérêt que ce peuple a connu l'exaltation.

Ce sont donc les vertus réelles de Paris qui sont figurées ici, et peut-être même en manque-t-il quelques-unes. Mais examinons celles qui sont présentes et qui sont significatives de force et de grâce.

En haut, dans les voussures, sur un fond d'azur treillagé d'or qui se continue après les interruptions de la muraille, des personnages sont occupés aux opérations de l'esprit, à l'étude de la nature et des œuvres humaines. C'est le *Foyer intellectuel*, la femme qui tient le flambeau de science, les hommes volontaires et pensifs qui scru-

tent le savoir, — et c'est l'*Ardeur artistique*, le musicien, le sculpteur, le dessinateur, l'architecte rassemblés autour de l'admirable torse d'une déesse. C'est le *Patriotisme*, l'homme casqué, botté, chargé du drapeau, et qui s'en va au loin, sa résolution prise, son départ voulu, accomplir le sacrifice, pour un geste de désir de la patrie, pour une promesse de gloire du génie qui tient le laurier d'or, — et c'est la *Charité*, la femme qui vient, par la neige, consoler une autre femme et deux enfants en proie au mal de misère.

On admire toute la gravité, toute la sérénité de cette partie supérieure, de ce programme de devoir nettement tracé. Au dessous, dans les six tympans, les joies sont inscrites, les contemplations, les exaltations intérieures. L'oiseau bleu de la *Fantaisie* voltige. L'*Esprit* s'incarne dans ces deux femmes d'un accord délicieux, si bien encloses dans l'atmosphère de la lecture, l'une qui écoute, le masque riant de la comédie à la main, l'autre qui lit, le doigt levé, toutes

deux fines et réjouies de la musique de la pensée. L'intention est complétée par les noms de ces deux fils de Paris, Voltaire et Beaumarchais, écrits sur la page d'un livre. L'*Urbanité* offre à la vue l'idée la plus gracieuse et la plus touchante, la vieillesse qui présente des fleurs à la jeunesse, la vieille attentive, la jeune confiante. Voici, dit la première, ce qu'il y a de meilleur dans la vie. Quelle indication de l'expérience ! Quelle sollicitation désintéressée à vivre ! L'*Intrépidite* est admirable de mouvement, d'élan : l'homme, beau comme un marbre, ardent comme la vie, s'élance parmi les rochers, saisit, d'une main qui ne lâchera plus, le bras de celui qui se noie. La figure errante du *Culte du souvenir* descend lentement, visite les tombeaux à la lueur d'une lampe, éclaire une couronne d'or sur une pierre. Enfin, la *Beaute*, toute neuve, un peu grave et prête au sourire, se regarde au miroir ; son corps délicat et fort jaillit des draperies. C'est un rajeunissement de l'éternelle Vénus.

Tout est vivant dans l'or et l'azur. Les formes, de chaque côté, s'appellent et se répondent, la composition s'équilibre, les colorations se complètent, s'orchestrent depuis le sol liliacé jusqu'au grand ciel vert et doré. La force ingénue, sûre d'elle-même, abondante sans effort, se répand partout également, s'affirme souverainement, avec des passages d'hésitation qui ravissent, car toute cette force garde une candeur, va sans nulle solennité.

L'artiste a marqué son travail d'un caractère de jeunesse qui est un réconfort pour l'esprit. Il y a un développement logique dans cette suite de figures stables, dont toutes les lignes sont en accord. Il y a un foyer de lumière qui alimente l'atmosphère de toutes ces compositions, qui fait aboutir ces étendues mauves, ces ciels d'or, ces fonds d'azur, à ce paysage profond, à ce ciel verdâtre du plafond central. Dans aucune autre composition de Puvis de Chavannes, la couleur n'avait encore parlé un langage si haut et si clair, mais

ce langage est harmonieux, les scènes vues aux ouvertures de la muraille restent lointaines.

C'est vraiment une conception admirable et significative, très belle, très sereine, et avec laquelle on entre pourtant vite en familiarité. C'est que le charme de nature est partout présent. Puvis de Chavannes, artiste savant, en communication avec les chefs-d'œuvre passés de la peinture et de la statuaire, en contact avec la magnificence récente du paysage contemporain, est aussi un artiste ingénu, épris de la nature qu'il regarde et étudie sans cesse. Cette fois, plus que jamais, il a été ébloui par la lumière, enivré d'espace, il a connu la grâce des silhouettes vivantes, la beauté des jeunes visages, l'imprévu des gestes hésitants et furtifs, et de toute cette vie passagère, il a composé ces figures durables.

Paris peut être fier de son artiste. Celui qui a déjà, déployant les magnificences de son imagination, inscrit les caractéristiques des régions de la France aux murs

d'Amiens, de Rouen, de Lyon, de Poitiers, de Marseille, à la Sorbonne et à l'Hôtel de Ville de Paris, celui-là est monté encore dans la région sereine de nature et d'art où son esprit se meut à l'aise. C'est la signification de nature que j'aimerais faire apparaître à tous ceux qui s'en iront contempler cette suite liée de figures dressées dans la même atmosphère lumineuse et colorée. C'est l'amour de ce qui existe, du réel de chaque jour de la vie, qui resplendit dans l'œuvre nouvelle. Ces visages calmes, animés, expressifs, ces gestes ingénus, rapides, significatifs de la volonté et de l'action, ces attitudes des corps souples, ces douces chairs de femmes, par lesquels le peintre a exprimé, autour de Victor Hugo, les vertus civiques, intellectuelles, intimes, de Paris, tout cela est né de la connaissance des êtres, du regard profond appuyé sur toutes les manifestations de la vie. Il me semble deviner, chez Puvis de Chavannes, trop considéré comme un traditionnel, un visionnaire réel de chaque instant, un promeneur des rues,

un familier de la foule. Oui, il se rattache aux manifestations du passé qui ont survécu, mais par la même force de résumé, non par l'imitation des formules. Chez lui, la vie ne s'en va pas à l'abstrait, comme certains semblent le croire, elle est au contraire présente, nettement accusée par l'essentiel. Seulement, il y a ici tendance d'esprit, manière d'être individuelle, goût pour la représentation symbolique, pour les apparitions placées à une certaine distance, dégagées des circonstances particulières. C'est ainsi que Puvis de Chavannes conçoit la décoration des édifices, faite pour être vue par une foule dans de vastes espaces. D'autres l'ont conçue autrement, mais tous se rejoignent précisément au rendez-vous que leur donne à tous la nature.

Une telle œuvre, un tel hommage à la foule d'une ville, un esprit qui réconforte, une poésie qui chante l'éternel espoir de vivre, cela suffirait à l'honneur d'une époque. Dès à présent, le Salon de 1894 est marqué par cette œuvre de Puvis de

Chavannes, et il restera ainsi consacré dans notre souvenir.

§ VII. — WHISTLER

Brusquement, parmi les peintures des salles, on a la sensation d'un art dominateur, d'une volonté aux prises avec la nature, d'un amour violent des choses. Dans trois cadres apparaissent trois paysages de mer, la couleur profonde et dense de l'Océan, la transparence lointaine de l'étendue, et immédiatement le nom de Whistler vient à la pensée.

Ce ne sont pas, pourtant, les spectacles habituels auxquels l'artiste nous convie, les harmonies, les illuminations lointaines, les évanouissements de la couleur dans l'ombre. Cette fois, Whistler a regardé à travers l'atmosphère lumineuse du jour, il a vu se mouvoir la mer, aux côtes de Bretagne, en été, sous des ciels bleu pâle, des nuages mauves, des lueurs d'argent. C'est l'admi-

rable apparition de l'élément, de l'eau fluide et massive, qui oscille tout d'une pièce dans l'espace. Ce mouvement continu s'aperçoit, se propage, la direction des courants se révèle, la force secrète de la lame s'affirme, les vagues crêtées d'écume ondulent d'un rythme large, les barques surgissent et disparaissent avec la montée et la descente de l'eau.

Ainsi la mer s'étend, le vent la creuse, le ciel se déploie, sans que l'on ait à dire comment s'opère le sortilége, par quel prodige d'art la nature affirme sa présence sur ces restreints espaces de trois toiles qui suffisent à évoquer, sous la lumière harmonieuse, les profondeurs bleues de la mer.

Ce n'est pas toute l'exposition de Whistler. Il expose trois portraits, vert et violet, brun et or, noir et or — une femme au corsage bleuâtre, le visage rose, les bras souples, le corps présent et si légèrement indiqué, — une autre assise sur un canapé, une merveille d'arrangement et de peinture nuancée, — et enfin, le portrait de M. de Montes-

quiou-Fesenzac, poète des chauves-souris et chef des odeurs suaves, qui se plaît aux arangements des mots et aux ornements des meubles, qui cherche la musique des syllables et fait fleurir le bois en pâles hortensias et en frêles glycines.

C'est Whistler qui a été le portraitiste de ce raffiné, et rarement plus parfait accord fut réalisé entre un peintre et son modèle. L'artiste des Nocturnes et des Harmonies, l'auteur de si beaux portraits silencieux, l'évocateur d'apparitions féminines et d'expressions intellectuelles, devait être tenté, étant donné le dandysme qui est en lui, par le dandysme de M. de Montesquiou. Il a aimé ce qu'il peut y avoir de naturel et d'artificiel dans cette allure, dans cette manière d'être qui ne peut éclore qu'aux périodes de civilisation avancée.

Ce portrait d'un dandy pourra être un jour considéré comme un tableau d'histoire, cela est certain. Mais n'est-il pas déjà historique, n'a-t-il pas toute la signification et toute l'autorité des belles peintures complètes, au

charme séduisant et autoritaire? L'homme mince, vêtu d'un habit noir, une pelisse sur le bras gauche, une badine à la main droite gantée de blanc, se dresse comme une noire statue sur le parquet doucement lumineux. Le corps un peu de profil, la tête penchée, presque de face, le regard glissant, c'est une vivante silhouette qui vient de l'ombre, qui se dégage peu à peu, qui se campe solidement. Le pied avance sur le parquet doucement éclairé, la figure sombre s'élève, la vie monte au visage, la main précise, gantée de blanc, se contourne sur le pommeau d'une badine, étend un pouce énergique. Le mélange de lumière et d'ombre enveloppe la silhouette, éclaire l'habit, voile la blancheur du gant et du plastron, le bistre des chairs, ne laisse en précision que le dessin de la main, l'avancée du pouce, la courbe de l'épaule, le linéament de la bouche, la direction du regard. C'est un singulier mélange, délicatement dosé, de hardiesse et de finesse, d'ironie et de mélancolie. D'ailleurs, il en est de ce portrait comme de tous les

beaux portraits : il contient une somme d'énigme qui donera sans cesse à rêver au spectateur. Quel est ce passant? où va-t-il? à quoi pense-t-il? Lorsqu'une peinture vous pose ces questions, vous poursuit, vous obsède par la réalité qu'elle affirme et le mystère qu'elle recèle, vous pouvez prévoir la prolongation de sa destinée. Le certain, c'est qu'il y a ici toute une signification de caractère, de dandysme, de goût intellectuel. L'art est de vérité aiguë, d'une élégance et d'une autorité souveraines.

§ VIII. — SCULPTEURS

Rodin est absent du jardin de la sculpture, mais son pouvoir s'affirme par son enseignement compris et accepté, ou par les imitations superficielles. Dans son ensemble, cette exposition de sculpture se présente agréablement. Les œuvres sont peu nombreuses, disséminées; on ne se heurte pas sans cesse à un piédestal, on ne

mesure pas de l'œil d'interminables rangées de bustes. Il y a des bancs, des plantes, de la lumière, c'est un lieu de bon repos, enfin quelques œuvres sont remarquables, et l'une d'elles, celle de Desbois, suffirait même à honorer l'Exposition annuelle.

J'essaie ici de tout signaler. Le métier de sculpteur, aux débuts, et, parfois longtemps encore après les débuts, est pénible, incertain, les œuvres de proportions simplement naturelles sont difficiles à placer... Et pourtant, il n'y a pas encore assez de bons sculpteurs, si l'on en juge par les statues qui sont dressées sur nos places publiques. C'est que là aussi la commande est contraire à l'art, est adjugée au hasard, acceptée par le sculpteur comme une besogne nécessaire, qui doit être accomplie selon certaines conditions officielles. On ne lui demande, d'ailleurs, pas autre chose. Généralement, s'il veut sortir du programme de convention traditionnelle qui lui est imposé, on lui donne à comprendre qu'il fait fausse route,

et le sculpteur, encore une fois, ajourne ses manifestations d'indépendance.

Il a dû en être ainsi pour le fronton et les figures exposées par M. Dalou, sauf qu'il ne s'agit pas d'une commande de l'État, mais d'une commande de l'industrie privée. Le sculpteur du buste de Delacroix et de la figure tombale de Blanqui a accepté ici un programme pauvre, et il ne l'a pas enrichi par ce char du Progrès, ce Mercure, ce Travail, cet Art et cette Science, sur lesquels il n'y a pas à davantage insister. Le *Colbert* de M. Aubé est aussi sans inattendu, mais il y a une grâce d'attitude dans sa statue de femme, et son petit bas-relief est bien composé. La femme nue de M. de Saint-Marceaux est aussi molle et ballonnée en marbre qu'en plâtre. Il y a un effort violent, et peut-être un tempérament assez sage et classique, chez M. Barnard, qui expose toute une série de groupes contournés, dont quelques parties sont habilement savantes. Des animaux de M. Cordier sont

nerveusement modelés. Un nouveau venu est intéressant : M. Fix-Masseau, chercheur d'intentions, sculpteur de la chair. Il y a de la force et de la grâce, parmi trop de reliefs, dans les figures de M. Niederhausern-Rodo. De M. Valgreen, la composition la plus importante est une danse d'enfants pour un fronton de cheminée. Autre Valgreen : une petite bonne femme à triples jupes de Loctudy (Finistère). Le buste de M. Henri Robert par M. Escoula est solide, l'expression directe, le regard, la bouche, toute la face en action, tel que plaide l'avocat aux assises. La *Lassitude* de M. Michel-Malherbe est une des statues vivantes du Salon. Mme Cazin a sculpté d'harmonieux bas-reliefs.

M. Bourdelle présente deux figures pour le monument de Cladel, deux physionomies penchées et pensives de l'écrivain du *Bouscassie*, avec toute une série d'esquisses, des expressions, rires, sourires, réflexions, instincts, qui sont d'un art nuancé et charmant. — Mlle Camille Clau-

del a envoyé une figure d'un groupe : *Le dieu envolé*, une femme à genoux, les mains tordues, belle de tout le mouvement de son corps, le torse renversé, la face levée. C'est d'elle aussi, cette tête d'enfant aux yeux fiévreux, presque hallucinés, une expression neuve, expressive, de l'être naïf, inquiet, qui cherche à savoir.

La *Misère* de Desbois, le hardi sculpteur du *Bûcheron et la Mort*, vu au Champ-de-Mars lors de la première exposition, est une savante et terrible statue de vieille femme, une ruine de beauté, un corps dévasté qui s'effondre et s'effrite par places, qui garde encore, à d'autres places, une fierté et une solidité de construction. Regardez cette carcasse et cette chair, éreintées par la vie, par la maternité, par les peines, par le travail, ce douloureux visage, ces longues jambes, ces attaches des pieds et des mains, cette ostéologie encore ferme et fine, ce dos, d'un travail de statuaire admirable, qui révèle la grâce ancienne de la stature et de l'allure, et dites si vous n'avez pas la même émotion

que devant un noble monument qui s'en va, qui disparaît chaque jour, et qui gardera le vestige d'une splendeur, l'harmonie de ses proportions jusqu'à la fin.

Cette *Misère* de Desbois est à la fois une œuvre de bonne sculpture et de belle pensée. La remarque n'est pas inutile. Cette alliance entre l'esprit et l'exécution, il faut y croire fermement, puisque toute l'histoire de l'art est là pour la montrer sans cesse réalisée.

Constantin Meunier affirme la même conception de la vie et de l'art par une figurine en bronze, un puddleur buvant à une gourde, et un grand haut-relief intitulé: *L'Œuvre*, et qui est un résumé des êtres, des actes, des expressions, que l'artiste de Louvain offre à nos réflexions depuis plusieurs années déjà.

De loin, le groupe d'hommes se présente, sur un fonds embrasé, comme l'image d'un effort commun, d'un labeur partagé, les profils semblables, les bras tendus pareille-

ment, tous les mouvements accomplis dans le même sens, pour le même objet. De près, l'acte se précise, les ouvriers apparaissent, dans leur milieu d'usine, occupés à pousser et à faire basculer un chariot de charbon dans la gueule d'un four. Quelques modelés perdent de leur force, la composition est un peu égale, il y a une agglomération confuse dans l'angle de gauche, mais l'idée de forces réunies, de direction de labeur, reste entière, de même que le parti-pris sculptural reste affirmé.

C'est une œuvre forte et belle, prise directement au réel, issue sans effort apparent de la pesante humanité fixée au travail. L'éloquence de ce haut-relief n'est soulignée par aucune intention. Elle n'en est que plus haute et mieux entendue. Les formes ne figurent pas ici à l'état abstrait, et c'est seulement la vérité simplifiée que nous donne à contempler ce groupe de huit hommes, huit individus presque de même race, de même famille, le front bas, les cheveux drus et courts, la bouche dure, la physionomie

marquée de fatigue, de stupeur, et, en même temps, de sérieux et de mystère. Il est impossible, en les voyant, de ne pas songer aux soldats d'autrefois, à des Romains de la colonne Trajane, par exemple, tant leur attitude décèle des êtres de combat. L'adversaire est invisible, mais on sent partout sa présence, dans l'air, dans le feu. Le destin pèse sur ces fronts, anime ces bras, une force s'élabore dans ce monde obscur.

Nous ne regardons pas assez ce peuple du travail, cette œuvre recommencée chaque jour. C'est ici pourtant que naît et renaît sans cesse la force, que la réserve se fait, que l'approvisionnement des instincts s'augmente. L'humanité, toujours, se reprend là, peu soucieuse des subtilités, des maladies de l'intellect. Constantin Meunier, parce qu'il a eu la vision et le sens du milieu où il vit et par le simple exercice de sa faculté d'art, évoque devant tous ce labeur du fond, ce monde d'en bas qui déblaie devant lui, chaque jour, cette foule de la mine et de

l'usine. Regardez et comprenez l'évolution humaine, la poussée et la montée permanentes, et déchiffrez le sphinx, vous tous qui maniez aussi des outils pesants : la plume, la brosse, l'ébauchoir.

§ IX. — OBJETS D'ART

Ce n'est pas le désir qui manque pour créer une production d'objets d'art, pour doter notre siècle finissant d'un style personnel singulièrement retardataire. Au Champ-de-Mars, on s'y emploie sans cesse. La galerie du haut de l'escalier est occupée, comme les années précédentes, par l'exposition des objets d'arts décoratifs, ou industriels, et qu'il vaudrait mieux usuels. De plus, un salon a été aménagé selon le goût du jour, garni de tentures, de panneaux de fleurs, de bibelots, par les soins de M. Dubufe, qui a là son exposition de peinture.

C'est également à cette place que l'on trouvera les sculptures de Bartholomé, le bronze de la *Petite fille pleurant*, la *Jeune fille priant*, œuvres solides et fines, d'une inspiration réfléchie, d'une sensibilité contenue.

Sur l'un des côtés de la galerie, se dresse une cheminée de Baffier, d'un style simple, soutenue par des cariatides qui sont des ouvriers des champs, avec des colonnes qui sont des troncs d'arbres, et au fronton, un buste de paysanne. Auprès, on peut voir une image de l'ensemble, la célébration de la beauté des prairies, des vendanges, des moissons. Œuvre de bon artisan, de bon sculpteur, de poète rustique. De même que l'œuvre de Constantin Meunier, c'est une glorification du travail. Il ne s'agit plus des farouches ouvriers des usines, brûlés par le feu, noircis par la fumée, mais des travailleurs des champs. C'est parmi eux que Baffier a choisi ses cariatides, c'est le spectacle de leurs occupations, de leurs peines

et de leurs plaisirs qu'il évoque, qu'il veut faire se succéder aux murailles. Il est né aux champs, et le souvenir des champs le hante, il a une émotion non jouée devant les produits de la terre et les efforts de l'homme, et jusqu'aux pièces en étain du service à vin qu'il expose, il poursuit son idée, marque aux surfaces des gobelets et du pichet la poésie de la vigne et des vendanges.

L'artiste a bien voulu, en résumé d'une conversation engagée devant sa cheminée, résumer par écrit ses intentions décoratives et me remettre cette toute simple confidence. N'est-il pas naturel de le laisser parler lui-même, de publier ce commentaire dont on appréciera la saveur de poésie et de réflexion ? Voici donc le tranquille exposé de Jean Baffier :

EXPLICATION POUR LE DÉCOR D'UNE SALLE A MANGER

Nous avons la conviction ferme que l'on pourrait édifier une maison dont l'aspect extérieur

comme l'ordonnance intérieure donneraient la formule esthétique de notre temps, au lieu d'être construite et aménagée de pièces et de morceaux, avec les styles des époques antérieures.

Notre situation ne nous permettant pas de réaliser ce rêve, nous avons entrepris l'exécution d'un détail de l'œuvre : la salle à manger, conçue et ordonnée à la gloire du travailleur de la terre, qui produit les aliments pour la nourriture de notre corps.

Dans notre idéal social, ce travail étant chose sacrée, nous avons conçu, pour l'exalter, trois grandes fêtes annuelles : aux prairies, qui nous donnent la chair, aux moissons, qui nous donnent le pain, et aux vendanges, qui nous donnent le vin.

Nous pensons que la pratique de ces fêtes est d'un bel exemple, tant au point de vue moral qu'au point de vue esthétique, par l'excitant de la noble émulation qu'elle donne aux ouvriers des champs en honorant leurs labeurs.

Comme conséquence de cette idée, les murs, les meubles, le surtout et le service de table de notre salle à manger, sont conçus et décorés avec tout ce qui a rapport à l'homme des champs : ses peines, ses travaux, ses joies, ses plaisirs, ses fêtes, et ont pour encadrement une construction architectonique donnant l'ambiance de la vie rustique.

N'ayant point encore un lieu désigné spéciale-

ment pour l'installation de notre ouvrage, nous avons imaginé une salle longue, recevant le jour par l'un des côtés principaux, et laissant une paroi pleine du côté opposé. Au milieu de cette paroi, nous mettons la cheminée en pierre, représentant par des cariatides le symbole des peines, par le tableau du milieu, la vendange, le symbole des travaux. Sur un des pans coupés, à une fenêtre, un jeune homme parle d'amour à une jeune fille qui file du chanvre. A l'autre pan coupé, ils jouent avec un enfant, fruit de leur union. Ces deux tableaux symbolisent les joies de famille. Les plaisirs défendus sont représentés dans la lucarne, et le diable y préside.

De chaque côté de la cheminée partent des lambris avec frises faisant le tour de la salle, et représentant les cortèges des trois grandes fêtes annuelles, ainsi que les plaisirs de la danse et des chansons.

Au milieu de chaque lambris de la paroi de fond est un meuble destiné à recevoir les pièces du surtout et du service de table, dont plusieurs sont exécutées et d'autres en voie d'exécution.

Notre maquette au quart de grandeur représente l'ensemble de la cheminée et la moitié du lambris de la paroi de fond, avec un meuble où l'on voit, avec des cariatides, différentes scènes en bas-relief : le déjeuner du veau, l'épine, une femme

portant un panier de légumes, et une autre femme qui bat le beurre.

La frise du lambris représente le cortège de la fête du blé, défilant le long d'un mur de clôture. Par dessus le mur s'apercevra la pleine campagne par un tableau peint, représentant la moisson. De l'autre côté de la cheminée sera la fête des prés, et le tableau au-dessus de la boiserie représentera une prairie avec des bestiaux paissant.

Les autres parties de la salle, le plafond, la table, les chaises, l'horloge, les lavabos, l'éclairage, etc., sont à l'étude et conçues dans le même ordre d'idées.

N'est-ce pas qu'il y a ici, comme dans l'œuvre exposée, la marque d'un amour des choses, d'une similitude entre un esprit et un milieu ? Il y a peu de mots à ajouter, en attendant l'ensemble réalisé de la conception. La cheminée exposée, quoique terminée, est bien difficile à apprécier comme particularité, alors qu'elle vient d'être annoncée comme centre d'un développement. Ici, elle apparaît un peu chargée au-dessus de son fronton par cette réduction de maison avec ses baies, sa lucarne, son toit où chan-

tent les coqs. D'un autre point de vue, cette surcharge expliquerait l'attitude des cariatides, ferait ressortir leur force résistante.

Il est certain aussi, étant donnée l'harmonie affirmée déjà, la manière dont la sculpture fait corps avec l'architecture, l'unité d'atmosphère qui enveloppe la construction, il est certain, dis-je, que tout s'harmonisera davantage avec la muraille de la salle à manger, que Baffier donnera là son dernier arrangement d'après l'éclairage, les proportions de la salle.

On peut bien augurer de cette tentative, prévoir une œuvre solidement installée, riche de sève, comme la terre de la campagne, toute fleurie, discrètement, de la poésie agreste des champs.

Carabin est un sculpteur qui a conçu, un des premiers, l'idée d'appliquer sa sculpture au mobilier : il y a déjà quelques années, on put voir une bibliothèque de son invention chez un amateur. Depuis,

il a continué par des sièges, des tables, des bahuts. Il est resté bon sculpteur, et ses figures de femmes, courtes, massives, musclées, sont bien d'un art original. Il peut lui être reproché même de ne pas suffisamment sacrifier le sculpteur qu'il était à l'ébéniste qu'il veut être. Un meuble est avant tout un meuble, et l'ornementation doit être subordonnée, et non dominatrice. Ceci dit, et qui n'a pas besoin, je pense, d'être davantage prouvé, on peut louer le *Coffre à secrets* de cette année, qui est d'ailleurs mieux enclos dans une forme générale que telle table, tel fauteuil des derniers Salons. Encore un effort, encore un pas, et les figures ne seront plus comme surajoutées, elles seront enfermées par l'architecture du meuble. J'ajouterai toutefois, avant de quitter Carabin, que la notice explicative inscrite par lui au catalogue est d'une extrême complication et qu'il ne faut pas tant de subtilités pour donner à comprendre une œuvre d'art. Il veut donner, par exemple, une représentation de la Mort, qui ensevelit

à jamais les secrets, et il disserte ainsi : « Cette idée de la Mort est plastiquement figurée par un fluide fantômatique qui, peu à peu se dégage des cheveux que peigne et lisse la femme assise. » Il en est presque ainsi de tout le reste. J'ose affirmer que la page du catalogue supprimée, le coffre garderait ces secrets-là mieux encore que les autres. J'aime mieux le Carabin simple, le bon artisan à la vision directe, celui qui se montre délicat dans les applications de porcelaine au grès polychrôme de son porte-fleurs, celui qui cherche l'objet usuel par le pichet et le gobelet à vin.

Alexandre Charpentier, Desbois, Joseph Chéret, sont des sculpteurs qui se sont adonnés à l'étain, à cette belle matière, grasse, onctueuse, mate et grise avec de doux brillants. Fix-Masseau, Valgreen sont aussi des sculpteurs qui appliquent leur manière aux objets d'art : médailles, marteaux de porte, entrées de serrure, miroirs, vases, figurines, etc. De même

Jean Dampt, qui a composé et exécuté ce bibelot ingénieux de la Fée Mélusine et du Chevalier Raymondin.

C'est leur droit à tous, mais je pense qu'ils ont un sens exact des travaux qu'ils accomplissent, et qu'ils ne se figurent pas créer l'objet d'art de notre époque par ces pièces de vitrines. Ils réalisent, en d'autres matières et en proportions réduites, les travaux habituels qu'ils exposaient en plâtre, en bronze, en marbre, et voilà tout. Ils s'adressent toujours à un public restreint d'amateurs, de collectionneurs, ils exécutent la pièce rare, qui prend place parmi les pièces d'un mobilier luxueux, mais qui n'a pas place dans la vie de tous les jours. C'est la preuve que l'objet usuel qui serait en même temps un objet d'art, n'existe pas.

Il ne faut pas se lasser de répéter qu'aux époques d'art tous les objets sont des objets d'art, et que personne ne songe à s'en apercevoir : ils sont en contact permanent avec l'humanité, ils sont les résultats naturelle-

ment éclos de sa pensée. En eux, comme en toute chose, l'activité et le goût se manifestent, on se sert d'eux, ils sont les familiers des habitations, de la table, du métier, etc.

Arrivera-t-on demain à un tel état de nature et d'art ? L'objet dont tout le monde se sert, qui se vend dans le bazar, dans la boutique, sur l'éventaire en pleine rue, cet objet-là deviendra-t-il significatif de nous-mêmes, sera-t-il fait pour notre main, pour notre vision, pour notre esprit ? C'est la question posée, aujourd'hui comme hier, et qui est bien en dehors des travaux précieux, si voulus, exécutés pour quelques amateurs isolés, et qui ne font guère, en somme, que ressusciter des formes et mélanger des styles. Chez tous, il y a la destination spéciale, le caractère d'exception. Même la cheminée rustique de Jean Baffier, qui exalte l'existence des pauvres gens, ne peut trouver place que chez un privilégié. L'œuvre issue du peuple ne va pas au peuple.

Si des sculpteurs nous passons aux artisans, il en sera encore ainsi, même chez les meilleurs. Toujours des pièces de vitrines, jusqu'aux pièces de Chaplet, ce vrai artisan, amoureux des arts de terre. C'est le temps qui le veut ainsi, paraît-il. Même les verres d'Émile Gallé, qui a bien un sens de nature à travers toutes ses préoccupations de littérature, ces verres, ces fioles, ces vases veulent une place dans les galeries aux objets triés et non sur l'étagère de tous. Est-il nécessaire de poursuivre la démonstration, d'aborder les grès de Delaherche, les plats et le vase d'Ernest Carrière, les reliures de MM. Marius Michel, Wiener, Camille Martin, Victor Prouvé. Ces reliures sont bien, ainsi que l'indication s'en trouve chez l'un d'eux, des reliures d'art, des pièces à laisser en leurs cages de verre, et qui ne donnent pas le désir d'ouvrir les livres qu'elles surchargent. Et même, si quelques-unes sont réussies comme reliures d'art, beaucoup ne donnent-elles pas l'idée de compositions péniblement

cherchées, de lourds tableaux plaqués sur les légers feuillets du livre.

L'espoir à exprimer, c'est que l'objet de vitrine ne soit façonné que pour ses restreintes destinations, c'est que, là comme ailleurs, l'art obéisse à la loi de la vie. Quelle est la loi pour l'objet décoré : c'est que cet objet satisfasse notre esprit à travers des sens qui sont ici la vue et le toucher. Pour les meubles, n'est-il pas évident que la souplesse et la sensibilité du corps humain se refusent aux angles et aux lignes dures, et que la recherche des courbes s'impose. Des meubles se défendent, nous repoussent, nous harcèlent, d'autres cèdent, nous appellent. Pour quelque objet usuel que ce soit, il doit comporter une bonhomie, faire naître la familiarité. Une affection naît par l'habitude, une quasi-reconnaissance va à la chose dont on se sert tous les jours. Au contraire, l'objet spécial de vitrine est indifférent ou hostile, l'abandon est facile de l'objet créé seulement pour le décor.

Le choix des matières pour l'usage sera

donc précieux : il indiquera la connaissance du sens auquel cette matière est destinée. La lèvre n'accepte pas indifféremment, pour boire, toutes les formes et toutes les matières. L'enfant ne subit-il pas la timbale et ne regarde-t-il pas avec envie ses voisins se servir de verres où le vin et l'eau montrent leur couleur et leur transparence. L'huile et les liquides lourds veulent des réceptacles lourds. Le coffret veut un air de secret. D'une façon générale, la main et l'œil ne doivent pas être choqués et gênés par l'ornement qui ne sera accepté que comme accompagnement des formes et des lignes générales, les affirmant, les complétant, ou les exaltant.

Cela peut être admis en dehors de toute considération de style, malgré l'absence d'architecture, et malgré les conditions sociales faites aux artistes. Qu'ils exécutent des objets de vitrine, soit, puisque là aussi il y a emploi, en dehors même de la nécessité. Mais qu'ils fassent le sacrifice d'un peu de leur temps pour créer l'objet usuel, celui

qui doit être partout, dont on se sert sans cesse. Aux époques d'art, tous les objets sont des objets d'art : tel est mon refrain.

Il y aurait à dire, et à dire sans cesse, à propos de ces objets d'art, que l'on voudrait voir mieux faits pour l'humanité d'aujourd'hui, moins affirmatifs d'une préoccupation à figurer dans les musées de demain. Souhaitons, tout en admettant ces données et ces visées, qu'une autre compréhension s'affirme, et que des artisans venus du peuple, et des artistes ayant le sens du peuple (il y en a), s'adonnent à une simple et abondante production de modèles usuels. Il est temps.

§ X. — L'ARCHITECTURE

Le pourquoi de cette incertitude, de ces efforts isolés, de ces non-compréhensions, il faut les chercher dans l'absence d'architecture, c'est-à-dire, pour aller au fond

des choses, dans l'absence d'une idée d'ensemble assez puissante pour vivifier, pour animer la nation tout entière. Si cette idée d'ensemble existait, il y aurait une architecture, et partant une décoration.

Ceci n'est pas pour afficher un pessimisme, pour refuser de croire à l'avenir. Nullement, et bien au contraire. Il est certain qu'une période telle que celle traversée aujourd'hui était nécessaire, fatale. Nous assistons à la mise en déroute de toutes les formes de l'idéal ancien. Tout s'en va, tout s'enfuit, tout s'effondre par le seul vouloir humain, par une toute naturelle évolution, dont il serait bien puéril de rendre telle ou telle doctrine responsable. Cela ne peut pas aller sans confusion, sans interrègne et sans inquiétude. Mais l'humanité est patiente comme la nature, elle continue sa vie à travers le chaos, elle débrouille ce chaos, elle installe déjà les constructions de demain, que les hommes d'aujourd'hui ne voient pas encore. L'idée d'ensemble se fait, sans que rien puisse la rendre à tous perceptible. On

peut être tranquille, l'étape sera accomplie.

Pour nous autres, hommes de maintenant, qui faisons notre besogne de critique et de croyance, nous n'avons qu'à continuer, qu'à accumuler les observations, les négations et les affirmations.

Puisque c'est l'art et l'architecture qui sont en jeu, poursuivons ce rapide exposé par quelques notes sur l'état actuel de l'architecture.

Il semblerait que c'est maintenant, à propos des œuvres d'architecture exposées aux Salons, qu'une étude de la décoration moderne pourrait surtout être entreprise. Le monument bâti pour contenir, accrochées à ses murailles, enclavées dans ses cours, encastrées par ses façades, les toiles des peintres, les statues et les sculptures en bas-relief des sculpteurs, ce monument doit, tout d'abord, être la complète expression artistique d'un peuple et d'une époque. Chaque civilisation nouvelle comporte

comme un nouvel arpentage du sol, comme un inventaire des matériaux.

La part du passé est à faire, très respectueusement, mais très nettement. Il faut admettre, pour les œuvres de ceux qui ont vécu avant nous, tout l'espace, tous les soins qui vont avec les concessions à perpétuité pieusement accordées. Les pics et les marteaux des bandes noires sont de misérables et vils instruments, trop souvent encore maniés aujourd'hui. Les monuments ne doivent pas être plus démolis que les livres ne doivent être brûlés. Mais ceci dit, n'apparaît-il pas que si l'art d'aujourd'hui doit continuer l'art d'hier, continuer veut dire poursuivre, ajouter, partir pour ailleurs. L'art d'hier n'est grand et admirable que parce qu'il a été continuateur, de cette façon, de l'art de la veille. L'humanité vivante ne peut s'acharner à ressusciter l'humanité morte. Quelques efforts qu'elle y dépense, elle ne pourra d'ailleurs y parvenir. D'avance, il peut être prédit qu'un tel but ne sera jamais atteint. Passer

son temps à imiter est la basse occupation des artistes sans désir et sans passion, inférieurs aux artistes de décadence. Les temples écroulés, les cathédrales rongées par la rouille des mousses parasites, les tours démantelées, les pierres effritées, les inscriptions tombales où manquent des lettres, sont faits pour la rêverie des historiens et des philosophes, et non pour servir de modèles aux artistes. Chaque siècle doit apporter sa formule. Le siècle révolu ne doit que l'exemple de son originalité.

Il est difficile, ceci admis, de donner des œuvres d'architecture actuelles des explications louangeuses. Le visiteur ne trouve pas son compte dans ces agglomérations, vraiment par trop considérables, d'études, de copies, de pastiches. On peut donc refaire les exposés et renouveler les querelles.

A première inspection, rien que par les aspects généraux, par les aspects des lignes, on s'aperçoit de l'une des directions domi-

nantes. L'Ecole règne toujours en maîtresse, les architectes dits Romains sont en nombre considérable.

Un type de construction habituellement admis, c'est la Maison-Carrée. La colonne est employée partout, et toujours à tort ou à raison. Le chapiteau est ordinairement dorique, ionique ou corinthien, rarement toscan ou composite. Tout est calculé, compté, mesuré d'avance, sans qu'un écart soit possible, sans que l'imprévu vienne déranger une combinaison. La longueur, la largeur, la hauteur des différentes parties de l'édifice sont établies d'après des proportions invariables, devenues banales et usées. Les dimensions d'une colonne étant données, on peut dire, sans une erreur d'un centimètre, ce que seront l'architrave et l'entablement, la frise, la corniche et le fronton.

Il ne s'agit plus des nécessités d'atmosphère, des conditions de vie sociale, supérieurement comprises par les architectes de l'antiquité. Ce n'est plus aujourd'hui qu'une question de règle et d'équerre. L'humidité

de notre air désagrégeant la pierre, on découpera, on trichera, on obtiendra les effets d'ensemble par des armatures de fer cachées. Le fronton, fait pour dessiner exactement le toit, servira à tous les usages, deviendra un dessus de porte, sera appliqué sur un fond. La corniche, détournée de son rôle, sera employée à tout hasard, comme un ornement sans utilité.

Ce n'est même pas de l'art grec qu'on s'inspire, de cet art si facile aux adaptations, si habile, si souple. Cet art-là n'a pas encore la rigidité de règles nécessaire : il admet que les proportions soient brisées par l'élargissement d'une porte, que la base des colonnes soit grossie et que leur sommet subisse une inclinaison, que les allées de colonnes soient plantées obliquement pour que le regard en enfile la perspective entière. Non, c'est l'art romain qui est proclamé impeccable et immuable. C'est cet art, qui a eu sa raison d'être, cet art des durs faiseurs de routes et d'aqueducs qui ont militarisé la grâce de l'Attique, c'est cet art

d'ingénieurs disparus qui inspire des Fran çais du dix-neuvième siècle. Quand une nécessité de coquetterie vient s'ajouter à ce respect d'écolier, on enjambe quelques siècles, on va jusqu'à la Renaissance italienne, on mélange les styles et les époques, on recherche les impossibles mariages de lignes.

Il ne s'agit pas seulement des reconstructions, des adaptations, des reproductions de mosaïques et de corniches. Ce sont là, pour les élèves de l'École, les travaux de début, les notes de voyages. On sait que les professeurs se prononcent furieusement contre l'art dit « utilitaire », que les compositions sont mal classées lorsqu'il y a eu préoccupation de l'échappement de la fumée, de l'écoulement des eaux. Mais que l'on passe sur ces exercices, que l'on regarde l'ensemble et les détails des monuments « modernes » réalisés par ceux qui ont reçu l'enseignement officiel. On sera étonné de voir à quel point l'École continue.

Il arrive même que ceux qui n'ont pas eu

de prix, ceux même qui n'ont jamais passé le seuil de l'École, sont soumis et attentifs autant que les lauréats. Que ce soit maison particulière ou établissement national, tombeau ou monument commémoratif, que la construction doive s'élever à Paris ou à Marseille, à Lyon ou à Moscou, à Barcelone ou à Bucharest, jamais le rapport ne sera aperçu entre l'atmosphère et l'architecture extérieure, entre la destination spéciale du monument et sa distribution. Ce seront toujours les mêmes aspects, les mêmes proportions, les mêmes ornementations.

Le travail érudit de recherches, l'application au pastiche, constatés chez les architectes Romains, se retrouvent dans l'école adverse, celle des architectes Diocésains.

Ceux-ci, tout au moins, n'ont pas été quérir leur idéal si loin. Ils ne sont partis ni pour la Grèce ni pour Rome, ils sont restés en France, aux XIVe et XVe siècles. Ils ont voulu retrouver l'art national, ils

se sont consacrés, à la suite de Viollet-le-Duc, à sauver les monuments du passé. L'art qu'ils pratiquent est surtout un art de reconstitution. Le malheur, c'est qu'ils ne se contentent pas de copier, mais qu'ils réparent et qu'ils défigurent.

Lorsqu'ils se bornent à recommencer, passe encore. Avec eux, nous sommes dans notre pays, sous notre ciel. L'agencement des portes, des fenêtres, des cheminées, des escaliers, des balcons, est combiné pour la facilité de notre vie usuelle. On devine la structure interne des logements à la simple inspection des murs. Les vastes toits en pente, les moulures tombantes, les escaliers extérieurs bien couverts, indiquent la prévision des neiges qui séjournent, des ondées de pluie qui tombent pendant des journées entières. Là, dans ces constructions raisonnées, faites sur notre sol par des artistes et des ouvriers du pays, qui *savaient* pourquoi ils disposaient de telle façon et non de telle autre les poutres et les moëllons, il est évident que l'on peut trouver des indications

précieuses, des points de repère d'une incontestable utilité. Mais notre vie a changé.

Nous ne sommes plus des mystiques épris des clairs-obscurs de l'art gothique, et c'est surtout le naturisme évident et profond de cet art qui parle à l'humanité d'aujourd'hui. D'autre part, les métiers ne s'exercent plus guère dans les étroites maisons des artisans. Les agglomérations d'individus, la démocratisation de la société, la possibilité d'employer des matériaux nouveaux, commandent une nouvelle architecture, moins en pittoresque et en dentelures, toute de grandeur et de simplicité, l'architecture commencée par nos ponts, nos halles, nos gares, nos palais d'exposition, tout charpentés de fer, tout éclairés par les dômes et les murailles de verre. La galerie des Machines de 1889 a été une des réalisations de cette architecture nouvelle, architecture publique, ce qui est déjà un grand pas fait, mais non architecture intime.

Combien d'architectes se préoccupent et

de cette architecture publique et de l'architecture intime? Peu. Tout ce qui n'est pas acquis à l'art classique est tâtonnant, irrésolu, incomplet. En ce pays d'administration et de récompenses, les bons vouloirs sont en rapport avec les encouragements reçus. A quoi bon les hautes ambitions, les découvertes difficiles, quand les plans sont faits et adoptés d'avance, quand les médailles et les commandes sont données ou à l'ancienneté, ou pour reconnaître la bonne exécution des programmes élaborés dans les bureaux.

Aussi, écoles de garçons, écoles de filles, lycées, casernes de sapeurs-pompiers, asiles d'aliénés, hospices, observatoires, mairies, bâtiments pour l'hospitalité de nuit, châlets au bord de la mer, abattoirs, bibliothèques, musées, distilleries, tout est du même aspect, tout semble fait, par ordre municipal, pour la même localité vague, par le même architecte.

Sur cette boîte de pierre, percée d'ouvertures, avec quelques moulures surajoutées,

on met un clocher ou un belvédère. A d'autres, on ajoute un escalier extérieur. Au-dessus de certains frontons, on incruste une horloge. Il est rare que les ornements soient motivés, que la façade accuse le plan, que la destination du monument soit écrite par chacune de ses parties. Comme si ce n'était pas surtout en architecture qu'il faut pouvoir se passer de catalogues, de légendes et d'inscriptions ! Ce ne sont que lignes maigres, frontons superposés, fenêtres coupées par des rampes d'escalier ou supportées par des vides, minces motifs de décoration que l'on oublie de répéter. S'il s'agit d'une fontaine, rien ne vient dire les herbes mouillées, les joncs fleuris, les ruissellements d'eaux. La fontaine de Henry Cros est une exception. S'il s'agit d'un char de fête, ce char sera tourné au meuble Louis XIV. S'il s'agit de la décoration d'une promenade publique, on installera la banale rangée des maisons de rapport. S'il s'agit de décorations intérieures, de monuments ou d'appartements, on se trouvera en présence de bâtards

mélanges de Louis XVI et de premier Empire, de surcharges de mauvais goût, de soubassements remplis par des enroulements de hasard, de chambres à coucher mauresques. C'est tout au plus si quelques maisons de campagne, ouvrages où le bois et le fer sont adroitement mêlés à la brique et à la pierre, ont un charme éclectique de bibelots façonnés par d'ingénieux artistes de ce temps.

Il y a encore des architectes, mais il n'y a pas d'architecture. Attendons d'autres jours, et préparons-les.

II

AUX CHAMPS-ELYSÉES

§ I. — LES DEUX SALONS

Le public s'est habitué à l'idée que l'art classé, pondéré, raisonnable, avait sa résidence au Palais de l'industrie des Champs-Elysées, et que les fantaisistes, les aventureux s'étaient détachés de la maison-mère pour aller camper au Palais national du Champ-de-Mars. C'est à peu près ce qui a été vu à travers la querelle, et il n'est pas besoin, en effet, de l'approfondir davantage, de chercher à se rendre un compte plus exact des intérêts opposés, des esthétiques adverses. Il y a pourtant à noter une différence, qui a bien son prix, à savoir la sup-

pression des récompenses consentie par les artistes du Champ-de-Mars, qui se sont contentés de s'échelonner en fondateurs, sociétaires et associés.

Pour le surplus, je sais par expérience qu'il y a environ deux mille numéros de peintures, dessins, gravures, sculptures, objets, etc., au Champs de Mars, et environ quatre mille aux Champs-Élysées, et qu'il n'y a vraiment aucune raison de chercher à déterminer la prédominance de l'un de ces ensembles sur l'autre. Bien passionné celui qui pourrait donner les raisons d'une préférence. La foule des artistes obéit ici aux anciens poncifs, et là, aux nouveaux, car il y a des nouveaux poncifs ; on les voit se former, naître, vivre leur existence éphémère. Il n'y a donc, parmi le désordre artistique d'aujourd'hui, qu'à reconnaître les individus, ceux qui font leur œuvre de nature et de pensée sans se soucier de la convention et de la mode, des décrets officiels de l'école et des allures du snobisme qui veut faire croire à son indépendance.

Au Champs de Mars, la recherche des individualités, il faut le reconnaître, est plus fructueuse qu'aux Champs-Élysées. Les questions ne restent pas sans réponses, et le passant désireux d'art, de réflexion, de vie, pourra écouter et entendre le langage que lui parlent quelques peintres et sculpteurs, et certains des fins artisans façonneurs d'objets. Les dialogues seront plus rares aux Champs-Élysées. On entendra une foule de voix menues qui narrent des anecdotes, qui s'ingénient aux imitations, qui chantent des chansons habiles ; on n'entendra pas beaucoup la grande éloquence.

Pourtant, dans cette foule, il est un vrai artiste auquel il faut aller tout d'abord.

§ II. — FANTIN-LATOUR

Cet artiste est Fantin-Latour dont le nom est acquis depuis longtemps déjà à l'histoire de l'art français de ce siècle, et qui ajoute chaque année l'œuvre à l'œuvre,

poursuivant son rêve de peinture et d'intellectualité.

On a un regret, c'est que le portraitiste ne soit pas plus souvent présent aux yeux de ses admirateurs : que l'on se souvienne des physionomies aperçues à l'Exposition centennale de 1889, que l'on aille voir la réunion peinte chez Manet, et qui a enfin trouvé sa place au Luxembourg. Ces figures et nombre de celles qui ont été montrées aux Salons annuels sont parmi les plus expressives, les plus pensives devant la vie, les mieux respirantes dans l'atmosphère. Mais cette vision pénétrante et juste, ce coloris vibrant et profond, cette harmonie pour ainsi dire interne des portraits de Fantin-Latour, ne pouvaient raisonnablement avoir la même clientèle que les travaux des couturiers à la mode, et l'artiste a continué silencieusement son labeur, ses évocations de figures dans l'espace, ses transpositions picturales des drames lyriques et des symphonies des maîtres qui lui sont chers.

Cette année, l'une de ces mises en scène du premier acte des *Troyens*, de Berlioz, est un éblouissement. La reine, assise en une attitude infiniment noble et pensive, est revêtue d'une robe éclatante, de l'une de ces robes de contes de fée qui sont dites couleur de soleil. Un reflet d'astre est sur cette figure, et autour d'elle, les proches et les lointaines harmonies se déroulent : le manteau d'or est d'une exaltation joyeuse, les vêtements bleus et rouges se continuent par des accords graves, et tout aboutit, à l'autre extrémité du tableau, à l'opposé de la reine, à cette figure drapée d'un gris tout à fait extraordinaire, de la teinte des ruines, du sol, des ciels de pluie, — couleur de temps, comme la merveilleuse robe est couleur de soleil.

Sur l'autre toile, la figure de l'*Aurore*, au buste un peu précis, s'élève avec les buées du sol dans une atmosphère de nuit finissante et de jour naissant. —Aux pastels, la Musique et la Poésie se dessinent, en formes souples de corps, en arabesques de

gestes, d'une molle élégance, — le torse infléchi de la femme de la *Promenade* reste inoubliable, avec la vision de ce parc en décor et de ce couple qui passe, — et toutes ces beautés de dessin, de lumière et d'expression, se retrouvent encore aux lithographies, significatives au plus haut point de l'art de science et de poésie de Fantin-Latour.

§ III. — LES DIRIGEANTS

Il faut se résigner maintenant à ignorer les joies de vision et de réflexion qui viennent d'être dites. Nous abordons la grande peinture, l'art des dirigeants, des maîtres de l'Institut, des représentants acclamés, récompensés, de notre peinture. Ils font, pour la plupart, on le sait, profession d'ignorer l'art du dehors, la vie qui assaille et renverse leurs constructions vermoulues. Allons donc les regarder chez eux, et rédiger le bulletin de déroute.

Il y aura unanimité, je pense, à constater cette déroute chez M. Bonnat. Je laisse de côté le *Portrait de S. A. S. le prince de Monaco*, qui prend place dans la série ordinaire, et je vais au plafond qui appartient à la Ville de Paris, et qui est vraisemblablement destiné à l'Hôtel de Ville. Une remarque est ici nécessaire.

Ce Salon des Champs-Élysées peut fournir, à ceux qui s'intéressent aux manifestations de l'existence d'un peuple par son art, l'occasion d'une étude significative. Je laisse donc de côté le talent et l'adresse, la routine et la fausse vocation. C'est de peinture décorative qu'il s'agit.

Que l'on prenne telle toile que l'on voudra, marquée au sceau de la compréhension des harmonies naturelles par un artiste : cette toile, quelle que soit sa dimension, quelles que soient ses colorations, quel que soit le sujet qu'elle représente, cette toile sera *décorée* par les lignes de la composition, par la couleur des choses, par la dis-

tribution de lumière et d'ombre qui constitue le modelé : c'est-à-dire que cette toile sera pleinement occupée, sans reliefs ni trous, que toutes les parties seront homogènes, que les plans espacés seront réunis par l'unité d'atmosphère, que rien ne tombera hors de la toile, qu'il y aura réalisation d'équilibre.

Au Palais des Champs-Élysées, les toiles, les pastels de Fantin-Latour pourraient servir à cette démonstration, avec le plafond de M. Bonnat comme contre-partie. Chez Fantin, la composition a le juste relief des premiers plans, des seconds plans et des plans reculés. Contemplez, par exemple, la toile inspirée par les *Troyens*, de Berlioz. C'est exactement comme si le rideau se levait sur la scène profonde. Pourtant, la reine est vêtue d'une robe éclatante, les personnages sont parés de riches colorations. Mais rien ne s'exalte aux dépens des entours, tout est soutenu. C'est que Fantin sait les nuances créées par la lumière et les liaisons nécessaires, et il établit tout le jeu de son

tableau entre la robe éclatante et le vêtement gris de pierre du personnage placé à l'autre extrémité de la scène.

Si l'on pense à M. Bonnat, le contraire de ces conditions d'équilibre décoratif apparaîtra. Le *Triomphe de l'art*, pesant et inharmonique, est un des plus sûrs exemples qui puissent être offerts de l'inaptitude décorative. Je n'ai nullement l'idée de m'acharner sur tel peintre, de chercher un sujet facile de critique. Il est vrai que les portraits peints par M. Bonnat m'ont trouvé hostile, et finalement indifférent. Mais ces portraits, c'est affaire, somme toute, entre ses modèles et lui. Ici, il s'agit d'une bien autre aventure, il s'agit d'une décoration pour un monument qui est l'Hôtel de Ville, et dans lequel nous sommes tous un peu chez nous. Ce plafond nous appartient donc à tous, et nous avons le droit de ne pas être satisfaits d'un tel emploi de nos deniers et du cadeau que l'on nous fait. Pour ma part, j'use de ce droit. A quoi pensent les commissaires, conseillers municipaux,

amateurs, critiques d'art, qui commandent et acceptent un pareil morceau. C'est la continuation, aggravée, du désastre décoratif commencé à l'Hôtel de Ville. Vraiment, s'il y a bonne volonté et contentement de soi chez l'artiste, tant pis. L'erreur est trop lourde. Ce plafond du *Triomphe de l'art* ne reste pas au plafond, il le traverse, c'est un éboulis, un écroulement de l'Apollon, du Pégase, du Char, du Ciel, de tout, d'un amas hétéroclite et pesant. C'est un plafond qui fait explosion et qui laisse choir tout l'inattendu que contenaient les combles. Qui osera se risquer dans la salle ainsi menacée sous cette dégringolade du ciel indigo, de l'Apollon, du char, du cheval, des figures renversées, des hydres, des hiboux qui s'envolent de ces plâtras en démolition. Tout est en dehors, tout tombe hors de la surface, tout blesse l'œil et l'esprit par d'énormes reliefs, les nuages de la même matière solide que le cheval. C'est la méconnaissance absolue des conditions décoratives, de l'alliance que la peinture doit

contracter avec la pierre. Et le plafond de M. Bonnat s'intitule : le *Triomphe de l'art!*

Tout à l'heure, une toile de Fantin était examinée. Croit-on que si ce véritable artiste avait été chargé, par la commission de l'Hôtel de ville, d'une part de labeur, il n'aurait pas conçu pour une muraille une composition de belle ordonnance? Et tant d'autres qui n'ont pas été appelés : Monet, Degas, Pissarro, Renoir... Et la place mesurée à Carrière! Heureusement, il y a, au Champ de Mars, l'œuvre de Puvis de Chavannes pour le même Hôtel de Ville. Allez la revoir, après avoir vu le *Triomphe de l'art*, et là encore, devant la composition qui tient compte des lignes et respecte les surfaces, par la comparaison et la différence, vous dégagerez la loi décorative, qui est la loi de l'art.

C'est sur ces distributions de travaux qu'il y aurait à dire et à redire, c'est vers ce sujet que la critique devrait sans cesse s'orienter, porter ses efforts. Il est évident que l'Hôtel de Ville est manqué, sauf quel-

ques parties. Et la Sorbonne, que va-t-il advenir d'elle? Le *Panneau décoratif* (Champ de Mars), destiné par M. Montenard à l'amphithéâtre de minéralogie de la Sorbonne, est un paysage vide, absolument insuffisant. Et rien n'a été demandé à un autre paysagiste qui est Claude Monet! Et ce même Monet, un jour, a eu quatre voix à l'Hôtel de Ville. Il est vrai que son nom avait été proposé par Rodin.

On serait disposé à se contenter facilement, après la contemplation du lourd assemblage de matériaux d'Institut réalisé par M. Bonnat, mais il faut bien reconnaître que la peinture décorative est ici impuissante à donner satisfaction à nos désirs. La *Couronne de Toulouse*, pour l'hôtel de ville de Toulouse, de M. Debat-Ponsan, sans volonté de conception et d'exécution, reflète insuffisamment le caractère de la ville méridionale, et l'étranger en visite en apprendra davantage à Saint-Sernin et au cours La Fayette. — *Les grands hommes de*

Lyon, de M. Edouard Fournier, peinture pour la salle du Conseil général, à l'hôtel de la préfecture à Lyon, ont plutôt l'air d'attendre dans une antichambre que de figurer dans une apothéose, et c'est peut-être un symbole de la célébrité et de la gloire. — Le *Gutenberg*, de M. Quinsac, plafond plafonnant, est un vieux monsieur déguisé, à la pose chez le photographe : voici le tapis, les vieux livres, le balustre.

Si l'on passe du genre décoratif aux grandes toiles sans emploi déterminé, les *Victimes du devoir*, de M. Édouard Detaille, se présentent tout d'abord. Cette scène d'incendie, ces rues, ces pompiers blessés, ces fonctionnaires reconnaissables, constituent certainement l'attraction du Salon. A première vue, on aperçoit surtout des tuyaux, et leur exécution matérielle met au second plan les intentions émouvantes du spectacle. La formule de peinture panoramique, l'effet de trompe-l'œil, le souci des mannequins, usités dans les toiles similaires de M. Detaille, seront retrouvés ici,

avec enthousiasme par les uns, avec indifférence par les autres. Une autre grande toile, de M. Chartran, *Saint François d'Assise chantant au labour*, est la mise en scène d'une hallucination du pieux personnage, mais il est bien difficile de dire ce qu'il peut apercevoir, l'œil si écarquillé, de la place qu'il occupe derrière ses bœufs. Du même, un portrait de M. Carnot, image peu ressemblante, peinture neutre. L'artiste qui fit flamboyer le pape éteint les présidents de République.

Les toiles, de proportions plus restreintes, signées de noms célèbres, pourront donner de vives déceptions à ceux qui s'obstineraient à réclamer les fortes émotions de l'art à ces peintures annuelles. Pour M. Bouguereau, on peut le laisser en paix : il est immuable, toujours fidèle à lui-même, ni froid, ni chaud, ni hausse, ni baisse. Ses figures, la jeune fille, l'enfant, l'agneau, de l'*Innocence*, de la *Perle*, sont du modelé de cire et de l'expression douceâtre de l'an dernier, d'il y a dix ans et de toujours. On

aurait plus d'animation contre M. Henner. Qui n'a aimé les femmes réelles et soyeuses que le peintre animait autrefois dans les paysages aux ciels et aux eaux de turquoise ? Et pourquoi faut-il que l'artiste se soit dérobé à l'art, consente à ces figures factices, ce *Portrait*, cette *Lola*, où presque plus rien ne s'aperçoit de la nacre ancienne, du dessin ample, de la vie généreusement donnée.

§ IV. — GENRE. — PORTRAIT. — PAYSAGE. — ÉTRANGERS. — MYSTIQUES

M. de Munkacsy s'est restreint au tableau de genre : *Récit*, brillant et creux. M. Jean-Paul Laurens illustre le Comediante-Tragediante d'Alfred de Vigny. La mise en scène du mobilier Empire n'est pas déplaisante, mais pourquoi l'artiste épris d'histoire et désireux d'expression, en reste-t-il toujours aux apparences théâtrales ? M. Henri Lévy,

par l'*Œdipe*, continue mollement la manière de Gustave Moreau.

La *Main chaude*, de M. Roybet, est une peinture de la même huile abondante que la *Marchande de volailles* de l'an dernier, et l'on peut toujours reconnaître MM. Prétet et Vigneron parmi les personnages.

Quant aux portraits de M. Jules Lefebvre et de bien d'autres importants, de MM. Machard, Benjamin Constant, etc., ils sont stupéfiants par la pauvreté du dessin, l'atonie de l'expression, le soin maniaque apporté aux étoffes. N'importe quel agrandissement de photographie aboutit à de meilleurs produits. Ah ! il y a longtemps que ces messieurs ne travaillent plus. Par contre, voici d'autres portraits, signés de noms inconnus ou peu connus, où il y a vraiment un désir de s'approprier la vie, de respecter les manifestations de l'être humain : ainsi, le portrait de femme de M. Duvyer, un autre de M. Albert Braut, un autre de M. Fox, la réunion que M. Jef Leempoels intitule : *Hymne à la famille*, la

Tête d'homme, de M. Émile Motte. Je n'oublie pas non plus Jean Gigoux, un ancien, celui-là, toujours en recherche et en travail : sa *Madame C...* est très expressive et écouteuse. Et les *Puritains*, de M. Henri Pille, valent aussi par des qualités de portraits, observés et sobrement peints.

Enfin, voici un charmant tableau : *Jeu de volant*, d'Eugène Lomont, des petites filles dans une chambre, peinture lumineuse, aérée, dorée, où les personnages enfantins sont vus avec la gentillesse de leur gestes et la forme bougeante de leurs corps.

Parmi les paysages, j'ai noté la *Soirée d'Automne* et le *Souvenir d'Italie*, de M. Harpignies, la *Solitude*, de M. Pointelin, l'*Eurydice*, de M. Adrien Demont, les vifs fleurissements de M. Jean Veber. La Bretagne particulièrement, a été parcourue et racontée. La colonie américaine de Concarneau et de Pont-Aven abat une besogne formidable. Yan Dargent, par le *Dolmen en*

Saint-Gervais, donne une juste impression de pierres, de bruyères, de bruine.

La légion étrangère est présente, et c'est un des caractères de ce Salon que l'habileté, la main-d'œuvre séduisante de la plupart de ces voyageurs en France. Les raisons de cette légère et brillante exécution ont été souvent déduites, et je ne fais que signaler MM. Titcomb, Newbery, Denovan, Forbes, etc. M. Brangwyn, l'auteur des *Boucaniers* de l'an dernier, revient avec des *Chevriers*, de procédés identiques, et avec *L'or*, *l'encens, la myrrhe*, qui démontrent un effort nouveau. Il y a des gris argentés et des vermillons pâlis dans ces deux toiles, et c'est un peu l'harmonie des pierres grises et des briques roses de Bruges, la ville natale de l'artiste.

La grimace du mysticisme est visible aux Champs-Élysées comme au Champ de Mars, à la façon superficielle du napoléonisme, visible aussi sur toutes les ci-

maises. Tant mieux, si les suiveurs de modes s'éloignent du naturisme. Celui-ci n'a rien à perdre et tout à gagner à ces départs. C'est le mysticisme qui ne saura bientôt que faire de ces recrues. Je passe sur les contorsions, les yeux levés, les fumées d'encens, les anges maigres, que l'on peut prévoir, et je renonce à savoir pourquoi M. Henri Martin, par exemple, qui prouve quelque élégance dans la *Douleur*, s'embarrasse de cœurs lumineux, de fleurs de lis et de plumes de paon. De même, quelle démonstration croit faire M. Rochegrosse par ce tableau blessant, ce paysage méticuleux, cet éclairage de lumière électrique de son *Chevalier aux fleurs*. « Le prédestiné, — dit la légende, — revêtu de la symbolique armure, va vers l'Idée, insoucieux des appels de la Vie. » Soit, mais il va vers l'Idée à travers un singulier jardin, et une ronde de tulipes orageuses qui est en effet peu excitante. C'est irréel et appliqué, monotone et inharmonique, toutes choses de même valeur, l'armure, le ciel,

les visages, les fleurs, les seins, les mains, les pieds. L'idée n'est pas définie, et la vie est absente. Abîmez-vous devant ce rébus.

§ V. — LA SCULPTURE

Les œuvres de sculpture qui parlent de loin par la silhouette et de près par l'expression sont rares aux Champs-Élysées. Si l'on veut prendre un exemple parmi les artistes dont la réputation est faite, que l'on aille à la statue de *Meissonier*, de M. Fremiet, dressée en face la porte d'entrée. Il apparaît de toute évidence, sans qu'il soit besoin de longues explications, que la sculpture n'est pas faite pour mettre en valeur des bottes, un vêtement de velours dont on discerne le côtes, une palette, des brosses et une barbe. Le sculpteur s'est amusé à des imitations méticuleuses, et il a délaissé l'essentiel, qui est le caractère. — Le buste de femme, de M. Falguière, est un marbre vide, sans mouvement de physionomie, sans tressaillement de vie. — Les

Nubiens, de M. Barrias, pour la décoration du nouveau palais du Muséum, sont une singulière enseigne aux choses de nature que le public est invité à voir dans l'établissement : les squelettes et les animaux empaillés sont des merveilles d'existence, par la construction et le souvenir, auprès de ce mélodrame où le crocodile joue le premier rôle. — Là se bornent les envois de ceux que l'on considéra longtemps comme les représentants autorisés de la sculpture française. MM. Mercié et Dubois se sont abstenus.

Les groupes de toutes dimensions abondent : un *Calvaire*, de M. Croisy; une *Piéta* de M. Alfred Boucher; *Au Champ d'honneur*, de M. Carlès; le monument de Pouyer-Quertier, de M. Guilloux, qui a rajeuni et simplifié les allégories de l'agriculture et de l'industrie. Parmi les figures isolées, celle-ci est gracieuse : la *Muse des bois*, d'inspiration grecque, de M. Albert Lefeuvre. Enfin, deux statues posthumes, le *Bayard* et le *Berlioz*, de M. Pierre

Rambaud. Le *Berlioz* surtout, émacié, transfiguré par la mort prochaine, est une œuvre délicate et expressive.

M. Henry Cros expose une œuvre charmante qui est une œuvre de sculpture usuelle, un bas-relief en pâte de verre pour une fontaine murale. L'artiste a choisi le sujet tout naturellement indiqué, l'histoire de l'Eau, il a personnifié la neige, le torrent, le ruisseau, le fleuve, par des figures légèrement modelées dans la forme générale de la fontaine, il a raconté par quelques traits expressifs, par quelques nuances de colorations, les états atmosphériques, les pentes des montagnes, la flore des prairies; il a fait descendre l'eau depuis le ciel constellé jusqu'à la main qui recueillera les gouttes fraîches, étincelantes et claires. La matière employée est bien celle qui convient à de telles évocations, elle est à la fois fluide et solide, transparente et figée, éveille des idées d'eau, de glace et de pierre. C'est une œuvre tranquille et douce, une apparition de figures ingénues, une fraîcheur de

source tout à coup découverte dans le décor artificiel de la nef de la sculpture.

§ VI. — CONCLUSION

La conclusion, si une conclusion est jugée nécessaire, c'est que les Salons dureront longtemps encore, séparés ou réunis, mais que l'art, de plus en plus, se libérera de ces exhibitions tumultueuses. Il y aurait un autre Salon à fonder : il y en a bien deux, il pourrait bien y en avoir trois. Ce serait le Salon où se grouperaient quelques artistes de ce temps-ci, peintres, sculpteurs, artisans, qui ne seraient pas longtemps à se compter et à se réunir, s'ils le voulaient bien. Quelques-uns d'entre eux, déjà, se font plus rares aux Salons annuels, et leur départ n'empêcherait pas la promenade du public au Champ de Mars et aux Champs-Élysées : mais il y aurait, au moins, à Paris, un endroit où les œuvres d'art pourraient être vues sans les entours habituels

de déballage que tous doivent subir, comme si le beau ne prenait pas un mauvais reflet du milieu médiocre. Mais ceci est affaire aux artistes, et ceux qui écrivent sur l'art n'ont d'autre emploi que de signaler les manifestations d'art partout où elles se trouvent. C'est ce que j'ai fait pour les deux Salons, heureux de quelques rencontres au long de tant de murailles couvertes de paysages et de personnages factices. Ma conclusion personnelle, c'est que j'ai grand désir de voir de vrais paysages, de rencontrer des femmes vivantes, de converser avec des amis, de retrouver la nature et l'humanité. Tout cela sera en accord avec les souvenirs d'art recueillis et fera, rapidement, oublier le reste.

SALON DE 1895

AU CHAMP DE MARS
ET AUX CHAMPS-ÉLYSÉES

§ I. — UNE QUESTION

Je ne sais s'il vous souvient, madame, auprès de qui je dînais un soir de l'hiver dernier, d'une question que vous m'avez adressée subitement, alors que la peinture était le sujet de conversation effleuré :

— A quel signe reconnaissez-vous qu'un tableau est bon ?

Ce fut là votre question, et c'est une fameuse question. Je ne sais ce que je répondis

ce jour-là, ma réponse m'ayant moins frappé que la demande. Je ne sais non plus ce que trouvèrent à dire les autres convives. Mais ce que je sais bien, c'est que j'ai souvent pensé aux termes si nets de ce problème si difficile, et que j'aurais bien aimé trouver la solution, mais une de ces solutions évidentes, de celles qui se prouvent à l'énoncé, de celles qui apparaissent à tous comme l'affaire du monde la plus simple, et font immédiatement songer à l'œuf de Christophe Colomb.

Cette solution, je ne me flatte pas de l'avoir découverte, ou plutôt de l'avoir formulée, après tant d'autres qui l'ont prouvée par des œuvres, et tant d'autres encore qui l'ont ratifiée par leurs admirations intelligentes. Ce que je puis dire, c'est que j'ai à mon tour posé la question à des personnes, ma foi! fort autorisées, à de rusés amateurs et à de fins marchands de tableaux, à des écrivains enclins à raisonner des choses d'art et à des peintres qui prouvent leur compréhension par l'action.

On m'a répondu, comme on doit bien le penser, de fort belles choses. J'ai gagné, à ce jeu, de faire quelques promenades en compagnie d'esprits intéressants. Des remarques ingénieuses, des aperçus profonds, il y en a eu. Mais, tout de même, nul n'a construit la phrase brève faite pour s'adapter exactement aux quelques mots prononcés curieusement, et ingénument peut-être, par la dame auprès de laquelle j'ai dîné. Il est sûr que plus l'on y réfléchit, plus cette question tranquille apparaît ardue à résoudre. C'est peut-être un sujet qu'une académie pourrait mettre au concours, en interdisant la prolixité historique et philosophique, en exigeant la seule phrase significative, celle qui englobera tout : la nature, l'art, l'individu, la forme, la couleur, la lumière, — la phrase magique, la clef infaillible qui ouvrira la serrure secrète.

Rien n'est difficile, on le sait, comme les définitions. Même les plus célèbres, les mieux acceptées, peuvent être examinées à nouveau, discutées, amendées. Les mieux

venues ne disent jamais trop, retombent impuissantes devant l'universalité des choses à définir. Il n'y a donc pas à être surpris outre mesure de la difficulté éprouvée à donner la formule du bon tableau. Quelques-uns de ceux que j'interrogeai, ramenés aux termes précis après les plus brillantes digressions, reconnurent qu'il était sans doute impossible de donner sur l'instant une réponse satisfaisante. Ils promirent de refléchir, de condenser leurs trouvailles, de les réduire à une formule, et d'écrire cette formule pour plus de certitude. Je n'ai pas encore reçu ce fruit mûri de leurs méditations, et sans prolonger le préambule, la question ajournée, j'entre aux Salons de cette année, désireux de savoir si la méthode empirique m'en apprendra davantage.

§ II. — UN BOURGEOIS DE CALAIS

Si je vais à la recherche d'une œuvre de sculpture qui fasse naître une impression de

force rassurante, il se trouve par bonne fortune que je rencontre cette œuvre immédiatement, dès l'entrée au jardin du Champ de Mars.

Rodin, à mon sens, par le *Bourgeois de Calais*, en bronze, qu'il a distrait du groupe prochainement érigé, fournit la plus évidente démonstration de sculpture qui puisse être offerte à notre compréhension.

Que l'on regarde attentivement les plâtres, les marbres et les bronzes exposés, soit dans ce jardin du Champ de Mars, soit dans la nef du Palais de l'Industrie, on aura, très souvent, la sensation que les œuvres se tiennent debout par un artifice, qu'elles sont soutenues, calées, par des piédestaux et par des madriers. On voit bien qu'elles ne risquent pas de chute, mais ce n'est pas de cette solidité-là que je veux parler. Le miracle, bien au contraire, c'est qu'elles ne tombent pas, malgré tous les appuis, car il apparaît que la force n'est pas répartie également en elles. Les reliefs

et les creux par où elles se définissent à nos yeux nous font hésiter sur la vérité de leur existence d'art. Le relief devient une bosse, le creux devient un vide. Et c'est une déformation qui n'apparaît jamais dans la nature. Il y a donc là une loi méconnue, ou, si l'on préfère, un antagonisme avec le réel.

Pourtant, ces sculpteurs, comme ces peintres, croient imiter le réel. Tous, si l'on veut, sont des consciencieux acharnés à copier ce qui est, désireux de transporter sur la toile, de réaliser par la terre glaise les aspects des êtres et des choses. De très bonne foi, ils peuvent se croire des réalistes, des naturalistes, et c'est en effet de ces noms que les désignent les tenants de l'idéalisme pour dénoncer la petite exactitude de leurs travaux et l'étroitesse de leurs conceptions. A vrai dire, ces discussions sont bien vaines, elles ne font que marquer l'oscillation de l'esprit humain, son allée et venue permanente entre les deux pôles de l'esprit. Si l'on veut bien, pour un instant, consentir

à écarter, à oublier les termes d'école, on reconnaîtra qu'il n'y a qu'un art, — comme il n'y a qu'une vie.

Et je reviens à ces artistes, — qui sont légion, — qui croient copier si bien, avec tant de patience, tant d'ingéniosité, les spectacles qu'ils ont sous les yeux. Pourquoi ne nous transmettent-ils que ces *doubles* inutiles des choses, pourquoi n'extraient-ils de l'univers que ces images, calquées sur la vie, et pourtant privées de vie? Il faut bien admettre qu'ils méconnaissent une vérité essentielle, une vérité dominatrice de toutes les vérités de détail.

Cela est en effet ainsi. Ils séparent au lieu de réunir. Ils ne marquent pas le lien par lequel cette figure, cette scène, cette simple chose, qu'ils choisissent parmi tout ce qui existe, sont unies à cette existence qui emplit l'espace. Qu'il s'agisse d'une fleur, d'un fruit, d'un objet, d'un corps, d'un visage, chacune des formes de la vie latente ou agissante doit apporter avec elle la preuve de sa participation à la vie uni-

verselle. Il faut que nous retrouvions sur elle le reflet de cette vie, que nous retrouvions en elle le principe actif qui fait que tout se meut et s'installe d'un mouvement particulier en concordance avec le mouvement général.

La figure de bronze exposée par Rodin est éclairée par ce reflet et contient ce principe. Elle apporte avec elle sa lumière et son ombre par la puissance, la beauté du modelé dont elle est faite, et elle se présente en une masse harmonieuse où les pesanteurs et les allégements nécessaires ont été répartis d'une façon impeccable. De quelque point qu'on l'aperçoive, cette admirable statue se présente animée d'une vie profonde. C'est de la statuaire pour la place publique, pour l'espace, pour l'air, pour le pavé, pour l'entourage des maisons. De tous côtés, le vieillard héroïque est fait pour être aperçu et compris, la tête penchée, tout un flot d'ombre descendant de sa face sur sa poitrine, vers le sol, ses lourdes mains pendantes,

et tout le mouvement de marche, toute l'allure abandonnée, oblique, de montée de calvaire, indiquée par cette jambe qui sort de la draperie. Ce n'est pas, j'y insiste, de l'éclairage du dehors que lui vient cette rare qualité de forte grandeur. L'éclairage du dehors échoue à vivifier les œuvres lorsque les œuvres ne se présentent qu'en frêles apparences, lorsque l'on sent le vide derrière la surface mince. Ici, la force vient du dedans. Partout, on a la perception de la présence de la vie.

On aura davantage encore cette sensation lorsque les cinq autres bourgeois de Calais auront rejoint celui-ci, et que le défilé se fera sur la place de la ville. On apercevra comment une forme se relie à une autre forme, comment la continuité de ce qui existe peut se réaliser par la sculpture. On le sait déjà par tant d'œuvres admirables de l'Assyrie et de l'Égypte, de la Grèce et de la France. Les bas-reliefs des temples et des palais, les figures des sarcophages et des vases, les portails des cathédrales du

moyen âge, l'ornementation de la Renaissance, sont les exemples magnifiques et émouvants de cette compréhension. J'affirme sans crainte, une fois de plus, devant cette preuve nouvelle, que Rodin, grand ouvrier de la statuaire, uniquement préoccupé de transporter dans la matière de son art la beauté de nature qu'il voit partout palpiter autour de lui, — j'affirme que Rodin est le descendant et l'égal de ces hommes d'autrefois, et que la grande leçon de sculpture de ce temps, c'est lui qui la donne.

Il est l'artiste dominateur par le sentiment et par la nuance, autant que par la force et par la grandeur. Ses œuvres imposent la vie au plâtre, au marbre et au bronze ; elles réalisent la forme dans la lumière, elles ont sur elles la caresse du jour et la douceur de la nuit. Il n'expose pas seulement ce Bourgeois de Calais, géant de bronze incarnant l'existence d'une ville, merveille de compréhension historique, sorte de christ bourgeois, sorti du limon du moyen âge, douleur consciente, admirable expression

de sacrifice humain. Si l'on examine les autres envois de Rodin au Salon du Champ de Mars, la même vérification qui vient d'être faite se fera encore devant la Tête de femme surgie du bloc de marbre, la ligne lumineuse du profil, la face penchée vers l'ombre, — devant le buste d'Octave Mirbeau, le caractère d'un être exprimé par la construction du front, de la mâchoire, par la coloration des plans, le mélange de force et de tendresse qui est en l'homme. C'est partout la même plénitude, le même passage de la lumière à l'ombre, la même sculpture enveloppée d'atmosphère.

§ III. — LA SCULPTURE AUX CHAMPS-ÉLYSÉES

Quel que soit le talent manifesté par d'autres œuvres, il est impossible de ne pas ressentir une inquiétude, de ne pas constater l'incomplet. L'effort de M. Antonin Mercié est visible, mais aussi le désaccord

évident entre les parties de son œuvre. La *Jeanne Darc*, groupe pour le monument national de Domremy, qu'il expose au Palais de l'Industrie, se disloque par la différence, immédiatement perceptible, qui contrarie et empêche l'union des deux figures. Alors que la statue de la France est vraiment une trouvaille initiale pour un tel groupe, la Jeanne Darc semble une pièce rapportée en avant de cette France expressive.

L'œuvre ne peut attirer les éloges sans restriction, ne saurait être considérée comme la définitive apothéose de la bergère lorraine, comme une réalisation complète, magnifique et profonde, malgré le désir visible de grandeur. C'est, en tous cas, à cause de ce désir, une œuvre intéressante, qui vaut un examen et des raisons, ce qui est, après tout, assez rare.

Pour la France, il y a véritablement eu pénétration ou ingéniosité chez M. Mercié. Il s'est inspiré, cela est de toute évidence, des belles statues de notre art de la fin du XIVe siècle et du XVe siècle, des longues

figures aux robes traînantes, des corps souples et vivants, des pierres taillées où circule la sève, où tout l'élan du moyen âge vers la nature s'incarne en ces femmes fines, ardentes, concentrées, qui grandissent et vont s'épanouir comme des plantes montées vers la lumière. Le sculpteur d'aujourd'hui, très logiquement, a songé à cet art pour représenter la France de ce temps-là.

Il a voulu la France gothique en son manteau fleurdelisé, à ce moment précis du temps où apparaît Jeanne Darc; il l'a voulue affaiblie et fiévreuse, chancelante et raccrochée à l'espoir. Elle est debout, une main sur l'épaule de la paysanne. Sa tête se penche. Elle a perdu son sang et sa joie. Son visage encore jeune est marqué de stigmates de vieillesse. C'est un visage de crise, de maladie où l'on touche la mort, par le front bombé où le crâne se dessine, par les yeux caves, le nez pincé, la bouche douloureuse, le poids trop lourd de la couronne à hauts fleurons et des cheveux aux longues tresses. Cette anémie se trahit par tout le

corps, par l'attitude brisée, défaillante, par les pauvres seins qui plissent le corsage, par la main maigre, pendante, presque de squelette.

Il est fâcheux que cette figure de la France n'apparaisse pas nettement, du plus loin, que le manteau soit dressé comme un épouvantail sur un piquet, dans un champ. Ici, la grande explication par l'ombre et la lumière a manqué. Le modelé, qui doit tout traduire, n'est visible que de près, par les intentions intelligentes et délicates. Tout de même, j'estime que M. Antonin Mercié a essayé de sortir de la torpeur d'Institut, et qu'il a marqué une étape par les fines nuances de cette France endolorie.

Je passe vite sur un défaut de composition, sur les deux mains de la France et de Jeanne qui semblent, vues d'un certain point, sortir de la même manche, et je conclus sur le désaccord, sur cette figure de Jeanne Darc auprès de laquelle sont venus échouer jusqu'à présent les efforts des peintres et des sculpteurs. L'artiste aurait voulu sans doute symboliser ici l'afflux de

vie, l'enfant de la terre, la fille forte et neuve, de corps robuste, un peu massif. Il a malheureusement abouti, par trop d'intentions, à une figure théâtrale. Ce n'est pas Jeanne Darc qui se lève du sol, qui laisse là le troupeau et la quenouille, et s'en vient prendre d'une main machinale, conduite par l'instinct, l'épée de la bataille et de la victoire. C'est une actrice qui joue un rôle, qui s'avance, une main sur son cœur, qui brandit l'épée, et qui va dire des vers ou chanter un air de bravoure.

Pour M. Paul Dubois, on aperçoit qu'il a poussé aussi loin que possible l'étude de l'armure de sa Jeanne d'Arc, qu'il a étudié de même le cheval de guerre, jusqu'à rendre chaque crin significatif. Il y a chez lui un sentiment, une force, malheureusement il s'est acharné aux surfaces.

Je vais à d'autres monuments, groupes ou statues, de la nef des Champs-Élysées. J'ai peine à comprendre pourquoi M. Bartholdi a caché un certain nombre de figures derrière sa *Suisse secourant les douleurs de*

Strasbourg pendant la guerre de 1870. Je note la disproportion évidente et aussi le vide des formes, de la grosse statue de M. Boucher : *Le Réveil de la terre.* S'il y a de la force dans les bras gantés de poils rudes de l'orang-outang de M. Fremiet, si la tête du monstre est suffisamment féroce, l'homme de Bornéo vaincu par le singe est d'enveloppe bien molle et bien ronde.

Je discerne les intentions et les réalisations de l'*Illusion* de M. Félix Charpentier, contournée de mouvements, mais d'une jolie réalité, d'une étude attentive d'un corps penché en arrière. J'ai vu aussi avec plaisir le groupe de marbre de M. Gauguié, inspiré de Clodion : *Bacchante et Satyre,* — *le Réveil de Flore*, de M. Chevré, où il y a un contact de Carpeaux, — l'*Eve*, de M. Dagonet, — le groupe de la *Guerre*, de M. André d'Houdain, — *le Printemps*, de M. Béguine, — *le Potier*, de M. Jean Hugues, — la *Marceline Desbordes-Valmore*, de M. Houssin, — *le Lierre*, de M. Moncel.

Le bas-relief de marbre de M. Denis Puech : *Vision de saint Antoine de Padoue*, sujet qui fut traité en peinture par Murillo, est d'un art affadi d'église moderne, et je lui préfère la réalité simple du portrait de M. Chaplain, du même artiste. Les beaux bustes sont rares. M. Falguière s'est contenté trop aisément d'un buste de marbre où le nez, la bouche, sont comme ajoutés au visage, où les yeux sont mal enchâssés. C'est surtout le portrait d'une collerette, de même que la statue de *Henri de la Rochejaquelein* est la statue d'une houppelande. On est mieux arrêté au passage par les bustes de M. Carlès, un homme en marbre, une femme en bronze, qui ont, au moins, tous deux, la vie du regard, et par *Mme Vigée Lebrun*, de M. Deloye, intelligemment évoquée.

M. Barrau fait se dresser une *Suzanne* sortant du bain, un marbre coloré en chair qui donne l'illusion des plis et de la moiteur de la peau, qui imite la viande, qui est empreint de la buée du bain, qui raconte

le déshabillé non seulement par le grain et les accidents d'épiderme, mais par la réalité photographique du visage. Pourquoi ne pas installer simplement le modèle sur le piédestal ?

Je ne crois pas que l'on puisse mieux trouver comme exemple de l'erreur d'art. Je sais que le sculpteur de cette figure, dans le goût de certaines figures nues de M. Gérôme, a cru se rapprocher ainsi de la vérité et de la vie, alors qu'il aboutit à l'opposé, au mensonge et à la mort. Il me semble facile, sans présomption aucune, de le lui faire admettre.

Admet-il, tout d'abord, que l'art est une transposition, que sa vérité n'est que représentative de la vérité de la vie, qu'elle ne saurait être identique. La seule raison, qui dispense d'en donner d'autres, c'est qu'il y a absolue *impossibilité* à ce qu'il en soit autrement. Un exemple tiré d'ailleurs trouvera ici sa place. On a joué, cette saison, sur un théâtre de Paris, un drame à attractions de décors. Parmi les ingéniosités de la mise

en scène apparut subitement de la vraie eau, qu'une actrice traversa à la nage. Je ne vois aucun inconvénient à ce que cet effet nautique soit offert à la récréation des spectateurs, mais c'est la négation même du décor. Il y avait au bord de cette vraie eau des arbres en toile, une maison en carton, et le ciel était peint comme le reste. Pourquoi? La vraie eau nécessite le vrai feuillage et les vrais nuages. Pourquoi le vrai ici, et là le faux? Et j'apprends encore que l'eau est tiède, et que le vêtement de l'actrice nageuse est imperméable. La belle vérité, vraiment!

Il en va de même avec une statue comme la statue de *Suzanne*, de M. Barrau. Je cherche en vain l'écart entre un marbre de ce genre et les cires exposées dans les musées des hôpitaux. J'ai vu, à Saint-Louis, des pièces beaucoup plus belles que celles-ci, comme rendu de morceau. D'ailleurs, le même raisonnement qui vient d'être indiqué à propos d'un décor trouve son application devant cette statue. La vérité peut

être approchée de plus près. Les yeux peuvent être de verre, ombragés de vrais cils, et la chevelure peut être une chevelure. Que l'artiste ne croie pas à de faciles railleries. Je suis bien obligé de voir qu'il est parti pour être complètement vrai, et qu'il a été obligé de s'arrêter en route. Et quand il arriverait à l'absolue vérité d'apparence qu'il semble chercher? Après? Le corps qu'il aura dressé ici ne sera-t-il pas de plus en plus un corps mort, précisément parce qu'il singera de plus près la vie, qu'il en sera le froid simulacre? Il faudra bien finir tout de même par avouer qu'il y a là de la pierre, que le sang manque, et la respiration, et tout.

Si l'on objecte que les sculpteurs grecs peignaient leurs statues, ou certaines statues dont l'effet de couleur s'alliait sans doute à un ensemble décoratif, il peut être répondu que la discussion, en réalité, ne porte pas sur la coloration. La Victoire de Samothrace me semble fort belle telle qu'elle est, mais il est sûr que la colora-

tion de ses chairs, de sa tunique et de ses ailes n'enlèverait rien à la vérité résumée, à la beauté de son modelé et de son mouvement. Par contre, enlevez sa couleur rosâtre à la statue de M. Barrau ou à telle autre conçue ainsi, et il restera le grain et les pores de la peau, et rien de plus.

§ IV. — LA SCULPTURE AU CHAMP-DE-MARS

L'exemple mérite d'être retenu. Car il renseigne sur la plus grande partie de la production d'art actuelle. La sculpture et la peinture obéissent à cet esprit d'imitation exacte qui n'arrive pas à la vérité. Des artistes incontestablement consciencieux et habiles sont arrivés à la réputation par ces seuls travaux méticuleux. D'autres, heureusement, veulent une expression supérieure, sont partis pour un beau voyage,

et ce travail d'ardente recherche, qui est le leur, est pour exalter leur pensée et ennoblir leur vie.

Je pense à plusieurs en écrivant ceci.

Je pense à Mlle Camille Claudel, qui va bientôt réaliser un art particulier, personnel, d'observation directe, si j'en crois la précieuse indication de ce *Croquis d'après nature*, quatre femmes rassemblées dans une encoignure, l'une qui raconte quelque histoire, les autres qui écoutent, apparition de vérité intime, poésie de la vieillesse et de l'ombre. C'est une merveille de compréhension, de sentiment humain, par les pauvres corps réunis, les têtes rapprochées, le secret qui s'élabore, et c'est aussi, par l'ombre de l'encoignure, le mystère de clair-obscur créé autour de la parleuse et des écouteuses, une preuve qu'une force d'art est là, prête à créer des ensembles.

Je pense à Constantin Meunier, maître sculpteur poursuivant son œuvre en sa ville de Louvain, réalisant en statues, en

bas-reliefs, en figurines, une histoire du travail ouvrier. Cette année encore, par sa figure d'homme du *Port d'Anvers*, par sa statuette de *Juin*, il continue son enquête de la vérité, il la résume en formes simples, d'une énergie élégante, musclée et nerveuse. Je pense à Baffier, désireux d'art rustique, acharné à donner l'expression de sa province en ornementations de nature, en représentations d'êtres. Je pense à Desbois qui fit l'an dernier la belle statue de la *Vieillesse*, à d'autres, qui veulent mettre leur art de sculpteur au service de la vie de tous, à Carabin, à Alexandre Charpentier.

Je pense à Bartholomé, à son œuvre émouvante, à ce *Monument aux morts*, qui pourra devenir, en une forme définitive, un ornement de pensée du mélancolique et beau Père-Lachaise. On applaudit à cette réalisation, à la sincérité, à l'opiniâtreté de l'artiste, à sa patiente étude de la nature, à la délicatesse de son expression. Il a encore, toutefois, une étape

à accomplir. Bartholomé sait aussi bien que moi, et mieux que moi, ce qui manque à son œuvre. L'artiste opiniâtre, véritablement acharné au labeur, n'est pas encore parvenu à la grande unité de l'œuvre d'art. Il pressent cette unité par les figures, les plus belles, les mieux venues de son monument, l'homme et la femme qui franchissent seuil de la crypte, qui commencent de disparaître dans l'ombre. C'est véritablement le souffle froid et la nuit des caveaux funéraires qui viennent vers nous par cette mystérieuse ouverture. Là, contre cette pierre faite pour l'ombre des cyprès, Bartholomé a aligné la douce humanité qu'il porte en son doux esprit, tous les vivants qui acceptent si noblement la mort, ces êtres qui se réunissent, qui se suivent, qui s'en vont avec résignation franchir le seuil de la porte d'ombre. Ces personnages échelonnés au dehors, placés de chaque côté de l'ouverture du caveau, ne font pas partie du monument de la manière absolue commandée par la conception architecturale. Ce n'est pas com-

battre un artiste et l'écraser sous une comparaison que de citer en exemple les sculptures du temple grec et de la cathédrale gothique : c'est chercher un terme utile pour comprendre. Il reste assez à louer, d'ailleurs, dans l'œuvre. L'artiste qui a eu la pensée de cette ouverture sur l'inconnu et de ces êtres jeunes et lumineux qui hésitent et s'encouragent à faire le premier pas dans le noir du néant, cet artiste-là existe déjà par le sentiment, et il aura un jour la force des complètes réalisations.

La même poésie de crypte, le même silence souterrain, règnent à la partie inférieure du monument, dans cette grotte où la sculpture est enfouie, cachée, comme au creux des sarcophages égyptiens. La jeune fille aux bras étendus, qui retient au-dessus des morts tout le poids de la pierre, éclaire cette ombre de son corps lumineux : « Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre de la mort, une lumière resplendit », est-il écrit sur la paroi. Ces habitants, les voici, l'homme, la femme, couchés côte à côte,

l'enfant mort jeté sur eux en travers, retourné à ceux dont il est venu.

Que Bartholomé puisse ajouter maintenant, par l'exécution définitive, l'aspect de foule qui manque à son œuvre, qu'il unisse mieux au monument les groupes trop précisés qui attendent à la porte leur tour d'entrée dans la mort, qu'il fasse le sacrifice de quelques affirmations, qu'il aille vers la grande unité d'une lumière enveloppante et la statuaire française comptera une œuvre définitive de plus. Il y a déjà ici une intelligence, une profondeur de sensibilité. Chacune des figures vaut par elle-même. Il reste à tout unifier. Bartholomé a su combiner les formes architecturales, trouver ces plans simples, cette ouverture d'ombre, cette grotte du soubassement, ce style funéraire. Il a eu, par places, l'intuition de l'accord de la sculpture avec ces lignes droites, cette surface unie. Il lui faut parfaire cet accord, empêcher toute solution de continuité, créer par le modelé de la pierre l'atmosphère où vivra son œuvre.

Je veux signaler encore de forts jolis bustes, des expressions humaines bien vues, bien comprises, de Bourdelle, Lenoir, Niederhausern-Rodo, Escoula, Dampt, Injalbert, Camille Lefèvre, Rombaux, — les fragments de bronze et de marbre de Fix-Masseau, — les *Bœufs*, de Mme Cazin, — la *Baigneuse*, de Mme Besnard.

Par contre, la signification du *Devoir*, de M. de Saint-Marceaux, pour le tombeau de M. Tirard, n'apparaît pas bien nette. C'est une correcte figure d'école. Combien est préférable à cette sècheresse de lignes, à cette pauvreté de formes, le débordement d'un groupe comme celui de l'*Ivresse*, du statuaire Jef Lambeaux, artiste d'Anvers. Art issu de Rubens, groupe né de quelque mouvement de la *Kermesse*, avec un manque d'équilibre, de règle, toutefois, car Rubens a la proportion juste dans l'énormité.

§ V. — LES MUSES.

Je me souviens d'avoir vu M. Puvis de

Chavannes, au lendemain de la fête de son banquet, en janvier dernier, très soucieux et embarrassé de témoigner à tous sa gratitude pour la joie qui lui avait été donnée. Les paroles qu'il avait prononcées exprimaient pourtant ce sentiment qui était en lui, et il le précisait encore lorsqu'il écrivait à Rodin comme au représentant de cette foule accourue pour honorer sa sereine et forte veillesse, son fier travail. Mais il aurait voulu davantage, et faire savoir directement à chacun de ceux qui étaient là quelle sensation de douceur et de réconfort il emportait avec lui hors du tumulte de cette assemblée qui le saluait de ses applaudissements et de ses vivats.

On peut trouver aujourd'hui que l'artiste se mettait bien à tort en peine de trouver une formule de remerciement. Cette formule, il l'a trouvée sans la chercher, simplement en continuant à faire le lendemain ce qu'il avait fait la veille, en se remettant à son labeur régulier, à sa production paisible et harmonieuse.

La réponse de Puvis de Chavannes au banquet du mois de janvier, elle est faite en avril par le panneau destiné à l'escalier de la bibliothèque de Boston, une évocation nouvelle de la jeunesse des choses, une célébration de tout ce qui fait la beauté de la vie : la lumière épandue sur la nature, la tendre pousse printanière des arbres, le vert laurier qui signifie la gloire, le vol des muses, l'apparition du génie.

Il ne peut être de plus clair symbole, et le peintre, d'ailleurs, a pris soin d'écrire lui-même, ingénument et tranquillement, la signification de son œuvre, sur cette fruste pierre au milieu du champ : *Les Muses inspiratrices acclament le Génie, messager de lumière*. La préface aux salles de lecture et de travail est ici sereine et générale, écrite en traits larges et précis. Le paysage est immense, ne signifie pas telle région circonscrite comme lorsqu'il s'agissait pour Puvis de Chavannes de figurer la contrée de Lyon ou de Rouen. Il donne à parcourir un panorama qui est l'image de

la terre et de la mer : une ligne d'horizon, la mer bleue, un sommet de colline dressé au dessus de l'étendue de la mer, un vert gazon orné d'arbrisseaux fleuris au bord de l'océan d'azur, des lauriers, toute une poussée de jeunes chênes droits, minces et solides, dont les premières feuilles se déplient sur un ciel verdâtre et doré. C'est la saison nouvelle, la parure des fleurs délicates et des tendres feuilles, la jeunesse qui recommence, de la vieille terre crevassée, belle au bois dormant qui se réveille toujours.

Cette éternelle renaissance est aussi présente par l'apothéose de la science et de la poésie. A l'horizon du paysage, au plus haut du ciel, au-dessus de la terre et de la mer, apparaît le Génie porteur de la lumière. C'est une figure à coup sûr traditionnelle, mais j'aime surtout voir en ce messager la permanence de la recherche et du savoir, l'affirmation heureuse de la destinée de l'homme. Ici, nulle inquiétude, ni même cette résignation qui envahit l'homme aux heures où il ac-

cepte le plus courageusement, le plus nettement la vie.

Chez Puvis de Chavannes on pourra trouver de mélancoliques et pensives physionomies. Il a exprimé le calme de la pensée, la poésie de la solitude, la profondeur de la songerie, comme ici, dans cette dernière Muse enveloppée d'une transparente ombre violette. Mais je ne crois pas qu'il y ait dans toute son œuvre une seule figure définitivement triste, je crois qu'on y chercherait en vain une affirmation de pessimisme. Je ne l'en blâme, ni ne l'en loue : je cherche à définir la nature de son génie. Ce génie se refuse à voir complètement comment va le monde. Il n'embrasse pas la multiplicité des phénomènes comme le génie d'un Shakeaspeare ou d'un Balzac. Il n'en connaît, ou il ne veut en retenir, pour nous les transmettre, que la force en avant, que l'allégresse de la découverte et de la conquête. C'est cela que Puvis de Chavannes fixe sur les murailles devant lesquelles doivent passer des hommes inquiets de leur destinée,

et il obéit ainsi à l'instinct qui est en lui et à la réflexion de son intelligence. Il aime la vie pour les joies de voir, de sentir, qu'elle peut donner, et les douleurs qui sont aussi en elles, il les refrène par la compréhension. Il veut être celui qui réconforte. Il y a en lui de l'héroïsme grec et de la philosophie stoïcienne.

Il a sans doute marqué aussi fortement ce sentiment dans les compositions décoratives qui sont aux édifices des grandes villes de France : Marseille, Lyon, Rouen, Amiens, Paris. On le trouverait empreint au *Bois sacré*. Il rayonnait et se réfléchissait l'an dernier aux physionomies des personnages qui entouraient l'Apothéose de Victor Hugo. Mais il n'est jamais apparu si pur et si radieux que cette année, avec une grâce particulière de renouveau, un charme d'esprit plus que jamais amoureux de la beauté de la lumière et des formes vivantes. Ce sentiment, cet état d'esprit, ce sont les neuf Muses qui les représentent par leur ascension vers le génie. Elles planent au-

dessus de la verte colline, elles se profilent sur les feuillages et sur la mer, elles semblent des forces émanées de la terre, des efflorescences spirituelles de la matière. Elles sont des muses, et elles sont surtout des femmes. Elles portent des lyres, et elles n'ont aucune solennité, elles n'offrent aux regards que la grâce ingénue de leurs gestes. Elles expriment la pensée, mais par la beauté de leurs corps devinés, par leur désir de vivre, par leur joie de respirer, de voir, de comprendre. Elles quittent le sol, mais elles peuvent y marcher et s'y plaire. Elles sont réelles comme tout ce qui les entoure, comme cette herbe drue, comme ces arbres, comme ce bleu de la mer, comme ce ciel profond sur lequel palpite le feuillage, comme la lumière qui traverse la fresque, qui rayonne au centre, qui se teinte d'ombre, à gauche, autour de la délicate et fine Muse enveloppée de ses draperies, qui s'apaise aussi, à droite, au revers bleui d'une autre colline entrevue.

Les Muses qui s'élèvent de ce sol fleuri

sont des plus charmantes conceptions de l'artiste. Il nous livre par elles un des secrets de l'art, de l'originalité. Il nous dit comment peuvent se continuer et se renouveler les anciens symboles. Il a voulu les Muses familières, traditionnelles, il a accepté leurs robes, leurs tuniques, et voici pourtant qu'il nous semble ne jamais les avoir vues apparaître ainsi, aux musées des statues et des peintures. C'est qu'il y a eu intervention de la vie directement observée, retour à la source de nature. Ces attitudes, ces ports de têtes, ces gestes, Puvis de Chavannes les a surpris au passage des êtres, et par le don d'imagination, qui est le don de développement du réel, il a trouvé l'accord de toutes ces figures entre elles, il a signifié, par leur réunion, par leur mouvement général d'ascension, par leur rythme sûr, l'élan ingénu des forces qui cherchent l'expansion, qui vont vers la lumière.

Je crois qu'une telle mise en scène suffisait à emplir l'espace. Je regrette la présence des deux statues représentant l'art

révolu au milieu de ce clair paysage que l'on voudrait voir habité par les seules forces naturelles. Et de même qu'il y a liaison entre les arrangements logiques voulus par l'esprit, il y a immédiatement désaccord lorsque l'élément factice est introduit parmi les éléments coordonnés. C'est en vertu de cette loi que ces statues troublent l'unité atmosphérique de cette belle composition : elles sont placées matériellement en dehors du pur paysage, de même qu'elles viennent hors de propos ajouter une conception de lettré à la belle vision du poète épris des formes vivantes et de la cadence des mouvements.

Derrière le socle de ces statues, l'harmonie se rétablit. Il semble véritablement qu'il y ait un rideau d'air limpide, d'une transparence et d'un éclat délicieux. C'est là que se meuvent les créatures réelles et rêvées, c'est là que se dessine la perspective du paysage. Et ces corps ayant la forme et le poids, ces aspects de nature véridique, ne viennent pas en dehors de cet air transparent. Les plans

s'établissent, la composition s'étage, sans creuser ni surcharger la muraille.

Que l'on veuille bien s'arrêter à ceci, accepter cette expérience comme démonstrative de la valeur et de la viabilité de l'œuvre d'art. Quelle que soit cette œuvre, il est certain que nous pourrons immédiatement discerner si elle possède ou non ce caractère de stabilité.

§ VI. — THÉATRE POPULAIRE

Quittez cette réalité pour une autre. La vérité est une et multiple. Chacun la perçoit de ses yeux et la commente en son langage. Puvis de Chavannes nous a menés au sommet des collines inondées de lumière. Eugène Carrière va nous faire descendre dans la région crépusculaire où se joue le drame social, il va nous conduire au laboratoire mystérieux où l'humanité crée et recrée sans cesse ses forces initiales, en pleine foule, au profond de l'élément vivant.

L'un des artistes de cette foule est allé à ce grand sujet : *Théâtre populaire*. Il est monté au faubourg à l'heure où le jour s'apaise, où les fines lumières scintillantes, diamantées, apparaissent une à une dans la cendre grise et violette de la rue, en même temps que les étoiles surgissent, elles aussi, une à une, dans l'étendue d'ombre claire du ciel. Il a vécu les soirées où le peuple de Paris, les hommes, les femmes, les vieux, les jeunes, tous, las de la journée de fatigue, s'en viennent chercher, comme un plaisir, une nouvelle fatigue du corps, un nouveau travail de l'esprit. C'est la veillée au théâtre, jusqu'au milieu de la nuit, la réunion dans la salle commune, l'attente dans la pénombre, devant cette toile qui va se lever sur les péripéties de la scène. C'est le peuple au théâtre, tout au spectacle, à l'agitation du drame, recueilli, silencieux, penché vers la scène dont on voit seulement la lueur. Ni décor, ni acteurs, dans le tableau de Carrière. Pour lui, le spectacle, ce sont les spectateurs, ce sont tous ces gens qui sont entrés là, après

l'atelier, le bureau, la boutique, et qui viennent demander au théâtre du rire, des larmes, du tragique, de la poésie, de l'illusion, du rêve, — toutes les formes de la vérité. Que veulent-ils? Une distraction, ou un réconfort, l'oubli, ou l'espoir? Ils ne formulent pas leur désir. Ils veulent tout, puisqu'ils veulent l'émotion.

J'imagine que l'artiste qui est entré là avec eux veut la même chose qu'eux, que leur sentiment est le sien. Il n'aurait pas conçu et exécuté, sans cette communion d'esprit, cette œuvre belle et poignante. Ah! les pauvres gens, comme ils regardent, comme ils écoutent! et que l'abîme creusé sous leurs regards par le peintre est béant et profond! Immédiatement, devant ce creux où le regard tâtonne, se heurte à des formes entrevues, on a la sensation de se pencher sur l'infini de la vie, l'inconnu de la destinée. Une grande lame de lumière passe, revient sur elle-même, éclaire une rangée de spectateurs, puis une autre, projette sa lueur au profond de la foule. Il y a des scintillements

et des phosphorescences dans la trame de l'ombre, comme ce qui transparaît d'un foyer toujours ardent à travers la cendre. Une lueur infiniment douce est errante, monte, circule dans l'ombre, dessine ses méandres aux rangées attentives, dore d'une caresse de reflet les fronts penchés, les mains crispées. C'est la lumière qui est le mouvement autour de cette vie immobile et silencieuse des assistants, c'est la lumière qui bat de ses grandes lames phosphorescentes et tranquilles cette humanité au repos. Elle dessine les orbes inverses des balcons, vus l'un d'en bas, l'autre d'en haut, et qui donnent à l'œuvre sa magnifique forme de double ellipse. Elle éclaire les arrière-fonds d'ombre, en fait surgir des spectateurs nouveaux. Elle relie l'un à l'autre, de ses ondes enveloppantes, ces êtres rassemblés par la même force attractive, elle va chercher, enlacer tous ces humbles, elle les réunit autour du même foyer de vie.

C'est l'idée de foyer caché, de force latente, qui se lève lentement de ces ombres claires,

de ces passages de lumières, de ces remous et de ces calmes. La foule tassée ici, appuyée au rebord des balcons, accrochée aux colonnes et aux saillies, enfouie au profond du parterre, donne la sensation de plus en plus nette d'une énergie collective en attente. L'immobilité a quelque chose de farouche. L'être formé d'une réunion d'êtres absorbés par le même spectacle va se lever et se mouvoir. Le rideau baissé, il éclatera en tumulte, se répandra au dehors par les rues obscurcies. La vie bougeante et bruyante reprendra ses droits.

La beauté de l'œuvre de Carrière, c'est cette suspension de vie, cette trève de silence, cette halte au fort de la bataille sans fin. Le peuple enfermé dans cette salle, s'il ne prend pas conscience de lui-même, nous donne la perception de cette conscience possible, existante. C'est le monde du travail attiré par l'aimant du théâtre, en proie à l'enchantement des mots, tout prêt à voir, à entendre, à comprendre.

Je ne sais quelles paroles sont dites de

la scène, quel courage est conseillé. Le langage parlé est peut-être sublime, peut-être aussi est-il médiocre. Rien ne le donne à deviner. Mais ce que tous viennent chercher apparaît nettement, et c'est la croyance à la vie, une raison de continuer l'au jour le jour de leur existence. Cette croyance, cette raison, ils les trouvent facilement. Le peuple est foncièrement idéaliste, aime les mirages, croit aux mots. « Il faut une religion pour le peuple », est une phrase générale, significative, qui a commandé jusqu'à présent l'histoire de l'humanité.

Le peintre de ce *Théâtre populaire* est de ceux qui croient à la poésie de la vérité, à l'idéal trouvé dans le réel. Ce qu'il demande à la foule par son œuvre, c'est de se reconnaître elle-même, de prendre conscience de sa force, de son avenir. S'il a exclu de cette œuvre les férocités qui rôdent aux bas-fonds, il n'a pas célé la misère et la fatigue, il est allé droit au monde de labeur et de pauvreté, et il le dévoile jusqu'à ses profondeurs dans cette toile sévère qui apporte ici, dans ce

milieu d'art factice, de mode éphémère, la protestation de la vie dédaignée. C'est l'anonymat qui apparaît, la grande foule sans cesse décimée, et dont la réserve a été jusqu'à présent inépuisable. Les femmes, les enfants sont là, auprès des hommes attentifs, et cette foule apaisée, c'est la foule joyeuse de la fête des rues, c'est la foule exaltée des révolutions, le chœur tragique, sacrifié, et toujours renaissant, de l'Histoire.

Je loue Carrière d'avoir été le peintre de cet élément. Sa pensée consciente est mêlée d'intime et d'admirable façon à cette vie instinctive. Le peintre a trouvé l'accord entre l'art et le réel. Il a bien représenté cette masse d'individus comme un seul être. Il a réuni, soudé les uns aux autres, comme les anneaux d'une chaîne, tous ces gens venus vers la même lumière. Ces hommes, ces femmes, ces vieillards, ces enfants, il les a exprimés par un modelé continu, il les fait surgir de la même ombre, il éclaire leurs visages, leurs mains, de la même clarté.

L'œuvre de Carrière, conçue sous forme

de tableau et qui est exécutée en fort bonne peinture, est régie par les mêmes nécessités qu'une œuvre de sculpture. Les ombres et les lumières obtenues ici par la couleur seraient obtenues par des épaisseurs de matière, et ce serait l'unique différence. Ce groupe du premier plan, d'une si souple et si forte réalité, est un groupe sculptural au premier chef, et je crois bien que dans toute la partie de double hémicycle du tableau, on serait fort embarrassé de découvrir le point où il y aurait arrêt de la forme. L'atmosphère même a une forme pour Carrière. Il aperçoit absolument visibles les arrivées de lumière à travers l'espace, et les remous que font et défont les courants des fleuves d'ombre.

C'est dans ces grandes coulées de lumière d'or et de ténèbres transparentes qu'il fait se mouvoir l'humanité de ses toiles Il n'isole pas les êtres du milieu où ils vivent, il les voit comme des végétaux prenant leur vie au sol et respirant dans l'air. Il ne cèle pas la pesanteur des corps, et il va de plus en plus vers la différenciation, la réalité indi-

viduelle, mais ses personnages n'en sont pas moins en contact avec ce qui les entoure, ils participent à la vie universelle.

Cette foule du *Théâtre populaire* est ainsi faite, pour ainsi dire d'un seul morceau, il apparaît que rien ne vient en avant, que tout se passe en profondeur dans la seule trame de la toile. Un relevé de critique exacte doit mentionner ici un vide, là un évanouissement trop rapide des formes, l'aspect un peu grêle du groupe central. On a envie, aussi, tout d'abord, de regretter l'absence de la couleur, si évanouie soit-elle, qui fleurit au plus noir des foules. Mais non. Les aspects d'un tel théâtre, les étages faiblement éclairés, ne prêtent-ils pas à la plus étrange des fantasmagories? J'ai revu, dans la réalité, ce grand espace grisâtre, traversé par une dorure de lumière : il est ici d'une absolue vérité, et nul n'avait fait surgir encore, d'une force telle, la vie profonde de la foule humaine. La seule remarque à faire, du point de vue qui m'occupe, c'est que la

composition fléchit subitement, à droite, derrière le groupe principal. Il y a là une dissolution par trop rapide dans une lumière non définie. C'est une de ces révélations qui doivent se faire subitement aux peintres lorsqu'ils exposent leurs œuvres dans l'espace et la clarté d'une grande salle, mais il est facile de parer à l'inconvénient par une résolution énergique. La partie indécise supprimée, le *Théâtre populaire* retrouvera une stabilité à toute épreuve.

Carrière a donc réalisé sa conception, il l'a rendue présente pour tous ceux qui voudront scruter et comprendre. Le prodige qui emporte tout, la haute leçon d'art, la démonstration de peinture, c'est que ce portrait de foule qui se tient d'un bout à l'autre de la toile, cet enchaînement d'êtres où rien n'est précisé, abonde en aspects particuliers, en physionomies diverses. Restez longtemps devant cette toile. Peu à peu, vous ferez connaissance avec chacun de ceux qui l'habitent. Ils sont tous soumis à une même loi d'ensemble, mais l'indice

vous révèle chacun, vous fait deviner l'individu, le type, par un trait de silhouette, par un profil entrevu, par une attitude du corps, par une position de la main contre un visage. Quel critique osait écrire dernièrement qu'un dos n'avait pas d'expression, qu'il fallait être un réaliste borné pour vouloir peindre un dos. Regardez l'homme assis au premier plan, l'homme de faubourg sans âge, et dites si tout son corps n'écoute pas, ne regarde pas, son dos, sa nuque, sa mâchoire osseuse, ses bras rassemblés par ses mains crispées. Tout parle, tout est vivant, la femme appuyée èn cariatide au bas plafond, les fines chairs anémiques de fillettes, l'enfance sérieuse, le vieillard naïf comme un enfant, et toutes les têtes lointaines, qui se penchent hors de la pénombre, toutes les chairs fatiguées qui boivent la lumière, qui se tournent vers la grande lueur, comme les plantes qui rampent, qui jaillissent vers le soleil.

Michelet écrit, dans *Le Peuple :* « Je me vois faible, et de nature, et de mes travaux

antérieurs, devant ce sujet immense, comme au pied d'un gigantesque monument que seul il me faut remuer... Ah! qu'il est aujourd'hui défiguré, chargé d'agrégations étrangères, de mousses et de moisissures, sali des pluies, de la terre, de l'injure des passants!... Le peintre, l'homme *de l'art pour l'art*, vient, regarde, et ce qui lui plaît, ce sont justement ces mousses... Moi, je voudrais les arracher... Il faut que je découvre les bases profondes de ce monument... Je voudrais atteindre au fond de la terre. Ce que je veux, c'est de trouver, en descendant sous cette terre stérile et froide, les profondeurs où recommence la chaleur sociale, où se garde le trésor de la vie universelle, où se rouvriraient pour tous les sources taries de l'amour. »

Carrière n'a pas été cet homme de l'art pour l'art, il a cherché au profond, trouvé la chaleur, et il aborde une région nouvelle, il s'affirme le peintre de la vie de la foule, de la poésie populaire. En cette page du peintre des chambres closes, des visages

pensifs, des maternités ardentes, des éclosions d'enfance, je vois une pensée en route, qui aborde une contrée non explorée, qui cherche à joindre la grande existence du dehors. Je serais bien surpris si Carrière, par une suite d'œuvres ainsi annoncée, ne nous donnait pas bientôt à contempler de beaux portraits de foules. Car son œuvre est vraiment belle et nouvelle. Son apparition est d'une nouveauté hardie, au milieu d'un art d'étoffes et de bibelots. Elle peut parler à première vue un langage sévère à des visiteurs de Salons, habitués aux falbalas de la mode. Pour peu qu'ils s'y arrêtent, et qu'ils fassent le sincèr effort d'entendre ce que disent les pers nages, ce que dit la foule, ils seront pou toujours conquis par la force de cette pensée et le charme de cet art. Le sens de la vie s'imposera à tous ceux qui auront la volonté de pénétrer ces voiles, de scruter cette masse phosphorescente. La touchante existence de ceux qui vivent d'espoir est racontée ici. C'est l'entrée de l'élément de

foule, instinctif, farouche, obscur, qui va si sûrement vers l'avenir, c'est l'irruption des anonymes, de ceux qui forment le sol et le sous-sol de l'Histoire par leurs instincts, leurs sentiments, leurs vouloirs et leurs espoirs accumulés. Carrière a jeté profondément la sonde au creux de cet océan, il est descendu dans ces régions, il les éclaire de la lumière de son esprit, il nous dit ses découvertes, son talent évolue dans le grand sens de l'évolution humaine, et voici qu'il va créer une nouvelle peinture, celle de la foule profonde.

§ VII. — VISIONS DE LA VIE

Je continue à croire que la direction des idées d'aujourd'hui et de demain ne peut pas prendre son point de départ dans les œuvres qui cherchent leur raison d'être par une combinaison de l'archaïsme et du snobisme. La viabilité des œuvres ne peut être alimentée que par le sentiment de la nature. Cette nature, comprenez-la sincère-

ment selon la réflexion de votre esprit, la passion de votre cœur : elle offre assez d'aspects, assez d'inattendu, assez de poésies différentes, pour se trouver en contact avec votre sensibilité particulière. Vous venez d'elle, retrouvez en elle votre origine. Les maîtres qui vous ont précédé ont agi ainsi, dans toute la puissance de leur instinct et de leur raison, et la même découverte des choses et d'eux-mêmes qu'ils ont faite, il faut la refaire.

Ce qui nous vient d'Angleterre avec les préraphaélites anglais n'est pas fait pour légitimer les commentaires exagérés des admirateurs quand même. L'exemple est pour faire réfléchir, je pense, nos symbolistes français. J'ai évoqué Hébert, l'an dernier, devant la *Sirène* de Burne-Jones. Hier, devant son *Amour dans les ruines*, j'entendais regretter Cabanel. Il est impossible de n'avoir pas de telles pensées devant ces pauvres arrangements, cette dure mosaïque de tons, ce dessin pauvre. Le portrait, éga-

lement exposé par Burnes-Jones, est préférable, malgré le sec modelé des mains. Le préraphaélisme a eu sans doute plus de force et de savoir, mais il se termine ici en maladie de langueur, comme il aboutit à la combinaison parfaitement ridicule avec les maladroites figurantes de féerie, les *Femmes-cygnes* de M. Walter Crane, qui sont, en vérité, de bien piteuses volailles.

Il y a un autre charme chez M. Maurice Denis. Je vois bien qu'il ne sait pas tout réaliser des mouvements, des gestes, des mains, des visages. Son dessin n'a d'ampleur qu'en apparence. Chaque fois qu'il veut préciser, il est grêle, petit, timide. Mais qu'il a un joli sens de la mise en place des êtres, des choses, dans *Visitation*, dans le *Pèlerins d'Emmaüs!* comme il donne bien à entrevoir le fleurissement des jardins, comme il enferme une délicate poésie d'ombre colorée dans les chambres!

En vérité, Burne-Jones, Walter Crane, William Stott, Aman Jean, Maurice Denis, Ary Renan, préraphaélistes, symbolistes,

idéalistes, font véritablement trop d'efforts pour aboutir à des combinaisons inférieures au réel. Je ne nie pas pour cela la science, le goût particulier affirmés par certaines œuvres des préraphaélistes anglais, le talent sérieux d'Aman Jean, la grâce d'arabesque, le sens décoratif innés, de Maurice Denis, la précieuse couleur, la poésie de crépuscule apportées par la *Phalène*, d'Ary Renan.

Dans tout cela, il y a une part énorme de mode, de moment. Les visions personnelles de l'existence sont forcément rares. L'artiste, obligé de vivre de la vie sociale de son temps, échappe difficilement aux conditions de cette vie sociale. Il devient donc, par une obligation vraiment toute naturelle, peintre d'une classe, fournisseur d'un goût régnant.

Les paysagistes peuvent parfois éviter cette domination du milieu. Ils ont, ou ils pourraient avoir, la faculté de s'isoler, d'échapper aux influences, de vivre avec

leur rêve d'art et de pensée. Quelques-uns savent profiter de cette liberté qui leur est concédée. Parmi eux, Boudin continue ses voyages de fin coloriste à travers la France, se réjouit de la lumière poudreuse d'Antibes, de l'atmosphère mouillée de l'ouest et du nord. Cazin nous donne la joie de revoir de beaux tableaux d'une vie sereine, d'un apaisement délicieux, d'autres, d'une atmosphère mouvementée, pleine de vent. René Ménard travaille, d'une belle ardeur d'artiste, au renouvellement du paysage historique. Pierre Lagarde a peint la pluie sur la place d'une petite ville, des coteaux de neige bleuâtre, la poésie du silence et de l'hiver. Victor Binet garde sa manière nette de comptable méticuleux des choses vers lesquelles vont ses regards exercés, son esprit précis. Il peint d'une façon charmante le rouge marronnier du village sec de Luzancy, les feuilles tombantes de l'automne. Adolphe Binet cherche les effets de colorations de l'ombre et la dorure des taches de soleil. Alfred Sisley expose des paysages

harmonieux, expressifs de la saison et l'heure. M. Claus raconte la Flandre; M. Chudant, l'Algérie; M. Richard Ranft, une rivière en automne; M. Damoye, la Sologne, la Beauce; M. Dambourgez, Grenade et Tanger; M. Richon-Brunet, la vie du port de Camaret; M. Thaulow, la rivière d'Arques; M. Lebourg, les environs de Paris; M. Piet, Saint-Quentin. Je ne puis énumérer tous les observateurs actifs, bons coureurs de pays, peintres à la recherche de la poésie de la nature.

Je dois surtout dire l'excursion de Besnard à Alger, les visions de flamme qu'il en a rapportées: son marché de chevaux où la camaraderie, l'accord de l'homme grave et de la fine bête, sont intelligemment marqués, et où le peintre est arrivé à une belle réalisation de l'atmosphère de feu — son port d'Alger à la fin du jour, — et les visages de femmes, la brutalité sensuelle, la malice animale des regards.

Un nouveau venu qui débuta, je crois, l'an dernier, M. Charles Cottet, a compris,

en un sens très personnel, des aspects du pays et des gens de Bretagne. Il les a exprimés par une peinture parfois épaisse, parfois riche en profondeur, qui condense les silhouettes massives des femmes en noir à l'enterrement, des hommes frustes qui reviennent, traînant des filets au bord de l'eau du soir, qui s'attablent lourdement aux tables des cabarets. Cette pâte solide s'éclaircit, se dilue, et c'est alors le charme de la mer éclairée en transparence, de l'étendue d'eau pâle, soufrée, foncée par l'orage, ou bleuie par la nuit.

Il y a également aux Champs-Élysées de très attentives études de paysage, où l'on aperçoit que le peintre a trouvé plaisir, qu'il était heureux par la solitude et le travail. Que l'on s'arrête devant la toile comme l'artiste s'est arrêté devant un expressif paysage, et l'on devinera, fixée ou indiquée, la disposition d'esprit de l'artiste. Il en sera ainsi pour l'*Étang du bois Nivet*, de M. Albert Gosselin ; la *Vue sur le Jura*, de M. Michel Lançon ; le *Lever de lune*, de

M. Alexandre Bouché; le *Passage de l'Ile de Freneuse*, de M. Félix Bouchor; le paysage de *Fortifications*, de M. Cagniart; *Midi sonnant*, de M. Gagliardini; *Les Feux du soir*, de M. Demont, la campagne éclairée de lueurs roses; *Le port de Saint-Valéry-en-Caux*, pittoresque et d'une jolie lumière, de M. Ravanne.

M. Petitjean s'est appliqué à voir, et il est certain qu'il a appris des vérités nouvelles en observant et notant quelques aspects des phénomènes atmosphériques visibles au *Port de la Rochelle*, par un gros temps. Le talent de M. Pointelin, qui ne manque pas de charme, mais d'étendue, est imperturbable, et bien fin qui pourrait dire comment se différencient chez lui les sujets et les heures. Les *Bords de la Sèvre nantaise à Clisson*, de M. Harpignies, c'est là un beau décor de verdure et de ciel.

Si le paysage et les êtres des champs et des routes sont quittés pour la société de la ville, nous serons en présence d'artistes

obligés de subir, plus ou moins, la direction de leurs modèles, de se plier à leurs habitudes d'élégance, à leurs manies même, et là je crois qu'il faudrait, pour la complète exactitude, un soulignement d'ironie. La vérité, telle qu'elle peut s'écrire dans les livres, telle qu'elle apparaît, par exemple, dans *Peints par eux-mêmes* et l'*Armature* d'Hervieu, cette vérité ne semble pas, à première vue, être compatible avec le portrait. Tant pis pour le portrait, car la vie sera toujours plus belle que la convention. En somme, il y a, dans la peinture mondaine, par le portrait ou par la réunion et la mise en scène de personnages typiques, une grande place à prendre. Il est des artistes jeunes, ardents, amoureux d'art, dont le goût est vers ces sujets, et qui pourront prendre cette place. Il y a Jeanniot, observateur nuancé, dessinateur de mouvements caractéristiques. Il y a Jacques Blanche, qui réalise véritablement, chaque année, de charmantes expressions de physionomies de femmes : l'une d'elles, cette fois, est

infiniment parlante, avec un rien de contraction douloureuse. Il y a La Gandara qui fait se mouvoir une opulente Sarah Bernhardt, de costume étudié, très beau, très brillant, trop même pour l'impression d'apparition que le peintre a voulu donner. Le même peintre se délecte à des coins de jardin des Tuileries, à des gestes de statues, des reflets d'urne dans un bassin, et tout cela a une adresse et une douceur incontestables. Il y a Alexander qui s'ingénie trop au contournement, à la contorsion de femmes en arabesques. Il y en a encore d'autres. Chez la plupart, même chez ceux où il y a désir de réagir, je sens une inquiétude de sentiment, une incertitude de talent, une préoccupation de mode anglaise, bref, une soumission au goût régnant qui façonne trop souvent l'art à l'image des toilettes d'un jour.

Avec ces peintres désireux d'exprimer les élégances, les charmes de la vie de loisir, la question de la compréhension sociale réapparaît. La grâce légère, la subtilité de la

couleur, l'arrangement des lignes ne manquent pas. Il y a de l'intelligence, de la délicatesse, une distinction, chez ceux qui viennent d'être nommés, une compréhension bien fine de la poésie des façades de palais, des intérieurs luxueux, chez Lobre, et chez plusieurs, parmi lesquels Georges Hugo, qui s'adonnent à ces notations délicates. A tous, qui ont du talent, du goût, je demanderai une pénétration plus intime des réalités. Les jolis décors fragiles, les modes passagères, les mobiliers, les costumes, exactement exprimés, ne déterminent pas la création. Il faut une force intérieure révélée. Obéir au goût du jour ne suffit pas. « Celui qui veut s'en tenir au présent, à l'actuel, — dit Michelet, — ne comprendra pas l'actuel. Celui qui se contente de voir l'extérieur, de peindre la forme, ne saura pas même la voir : pour la voir avec justesse, pour la traduire fidèlement, il faut savoir ce qu'elle couvre... »

Tous, peintres, sculpteurs, écrivains, peuvent faire leur profit de cet enseigne-

ment. Même — que dis-je! surtout ceux qui manifestent par un grand effort leur amour de la vie et de l'art, et parmi ceux-là, je choisirai M. Lhermitte, peintre des *Halles*, où le mouvement général a été omis pour l'étude patiente de chaque détail, M. Roll, peintre des *Joies de la vie*, brillante composition, en surface, mais fleurie çà et là, et sainement sensuelle.

§ VIII. — POUR L'HÔTEL-DE-VILLE

Les intentions de M. Lhermitte sont franches, un grand désir de vérité est en lui. Il l'a prouvé maintes fois, par des comptes rendus de la vie rustique, par des représentations, dans ses fusains, pastels, peintures, de l'humanité campagnarde qui séjourne aux chambres des fermes, aux salles d'auberge, aux marchés, aux basses-cours, dans les jardins et dans les champs. Un souci de mise en scène, une sorte de goût un peu théâtral, se révélaient parfois

dans les groupements, les attitudes, très discrètement sans doute, sans aucun fracas, mais cela suffisait tout de même à oblitérer ces visions de nature, à les transformer en agencements de comédie villageoise, au préjudice de la sincérité coutumière.

Aujourd'hui, dans la grande peinture des *Halles*, destinée à la décoration de l'Hôtel-de-Ville de Paris, il y a un sujet infiniment intéressant, une conception d'art en contraste absolu avec la conception qui a été examinée chez Carrière. M. Lhermitte ne croira pas un seul instant que je me donne la besogne facile et vieillotte du parallélisme et de la différence. Je prends les œuvres comme elles se présentent. Je crois au souci égal de bien voir et de bien faire. Je parle sérieusement de besognes que je crois sérieuses, je cherche une leçon dans les manières d'art en présence.

Je crois ici, la réflexion faite, que l'artiste des *Halles* a conçu et exécuté son tableau dans l'erreur. De loin, toute la toile, et de près, chaque centimètre carré, crient cette

erreur. Le peintre s'est donné la tâche de représenter une foule, en pleine lumière de la rue. Une foule a un mouvement. Quelque confusion qui existe, un courant se détermine. En dehors du mouvement de la foule, la lumière suffit même à créer ce mouvement. Forcément, une onde de clarté parcourt l'espace, anime les rangs pressés des êtres.

Cette onde ne traverse pas le tableau des *Halles*. De loin, tout est égal, immobile, la masse humaine n'a pas le frémissement de vie qu'elle apporte dans la clarté et dans l'ombre. On cherche la raison de cette vie figée, on s'approche, on s'aperçoit que le peintre a conservé tout son sang-froid en face de cette foule des Halles qu'il voulait représenter, il a pris tous les êtres, tous les objets, séparément, il a représenté l'un après l'autre tous les personnages qui participent à la scène, tous les accessoires de fruits, de légumes, qui doivent jouer aussi leur rôle significatif. Il les a fixés en une peinture attentive qu'il considère, cela est

certain, comme le dernier mot de la vérité. Il n'a pas indiqué, en les subordonnant à l'ensemble, les détails essentiels de physionomies, d'allures, de situations sociales. Il a voulu tout voir et tout dire, il a abouti à l'uniformité où rien ne s'aperçoit plus.

On peut deviner sa pensée et son objection, Il alléguera son amour de la vie des choses, de la vie des êtres. N'est-ce pas délicieux, dira-t-il, ces verts épanouissements des légumes, cette douceur colorée des fleurs, ces chairs solides et ces chairs délicates des fruits? Tout cela ne valait-il pas de s'y arrêter, d'y chercher une délectation? Et tous ces personnages si divers de Paris, tous ces travailleurs, tous ces gagneurs d'existence, ces hommes de peine, ces rusés marchands, ces femmes inquiètes des villes, ces méfiantes et fermées campagnardes, tous ces êtres n'étaient-ils pas, eux aussi, pour prendre l'attention et la retenir, pour exiger des études complètes, des représentations fidèles?

La seule réponse, c'est que chaque arrêt devant l'un de ces personnages se fait au détriment de la foule, que la représentation complète de l'individu par son *double* détruit sur un point la vie de l'être collectif. Le sacrifice, ici, était nécessaire. Le fruit, la fleur, ne devaient apparaître que par leur lueur, le personnage que par son mouvement particulier en accord avec le mouvement général.

Comment M. Lhermitte ne s'est-il pas aperçu que par cette méthode d'inventaire exact, tout lui échappait alors qu'il croyait tout saisir. Le phénomène de vision qui se produit au moment où l'on regarde une foule n'est pourtant pas impossible à reconnaître. Si l'on fixe au milieu de cette foule un point précis, peut-être quelque détail s'apercevra-t-il nettement. Cela dépend encore de la distance où vous serez de ce point. Mais cette précision d'un point admise, que devient le reste? Ne sera-ce pas une onde de mouvement impossible à détailler, prenant seulement une signification

générale ? Le peintre qui verra ainsi, qui trouvera le sens de cette agitation d'une masse humaine, qui apercevra cette masse charriée par le fleuve de la lumière, n'aura-t-il pas mieux dit la vie collective, que s'il s'est ingénié à représenter, du premier plan au dernier, tous les accidents de la vie en physionomies immobiles, en expressions photographiques ?

Le grand tableau consciencieux de M. Lhermitte résout la question. Ce qu'il présente aux yeux, ce n'est pas la foule vivante, c'est un arrêt de la vie de la foule. Le mouvement de ces êtres ne se propage pas jusqu'au profond du paysage de la ville : tout s'échafaude et s'écroule en dehors de la surface de la toile. Positivement, ces objets, ces visages choyés par le peintre, tombent pêle-mêle hors de leur plan, parce que le peintre veut tout dire des détails et a oublié l'essentiel.

Il y a décidément une loi, peut-être mystérieuse et indéfinissable, mais évidente néanmoins, qui a été méconnue par le cons-

ciencieux artiste et qui s'établit d'elle-même par l'histoire de l'art et par la nature regardée.

Une autre grande peinture, également destinée à l'Hôtel-de-Ville, est aussi au Salon du Champ-de-Mars. C'est le panneau de M. Roll : *Joie de la vie ; femmes, fleurs, musique*, un immense paysage envahi de soleil et d'ombres légères, un écroulement de verdures et de fleurs, et toute une débandade de femmes en toilette de fête, de femmes nues, de couples énamourés. On a fait venir les tsiganes. Trois musiciens vêtus de noir, joueurs de violons, mènent avec gravité cette ronde joyeuse. Il était difficile de faire entrer ce groupe sombre dans cet ensemble coloré, et le peintre n'y a pas complètement réussi. Telle femme nue vautrée dans les herbes et dans les fleurs est d'un dessin un peu débridé. On voit bien le désir de faste et de nature de l'artiste, mais le brio, la fougue, ne suffisent pas à élucider la composition, à mettre d'accord le sen-

timent et l'exécution. Le paysage des *Joies de la vie* reste confus. Or, le désordre même peut se présenter avec une architecture.

Je n'ai d'ailleurs aucune objection contre cette mêlée de femmes nues et de personnages vêtus. C'est une conception des anciens peintres dont Roll se réclame et qu'il veut remettre en honneur. Elle est au Louvre avec le *Concert champêtre* de Giorgione, et elle fut violemment contestée lorsque Manet s'en avisa dans le *Déjeuner sur l'herbe*. Aujourd'hui, les esprits sont plus calmes, et la fantaisie a droit de cité. La fantaisie de M. Roll sera donc admise, d'autant qu'elle est empreinte d'une verve décorative, malgré son dessin amolli, sa forme inconsistante sous les apparences, et qu'elle exprime l'amour de la vie, dans son caprice fougueux et ses assemblages de hasard.

§ IX. — REMARQUES SUR LA PRODUCTION STATIONNAIRE DE QUELQUES EXPOSANTS

Chacun de ceux qui se promènent à tra-

vers ces galeries encombrées s'arrête devant les œuvres où il croit apercevoir, sinon la réalisation complète, tout au moins un commencement de réalisation, une intelligence de la beauté des choses, la preuve d'un amour, d'une réflexion, d'un goût de la force ou de la nuance.

Le plaisir de cette constatation n'est pas fréquent, il faut bien le dire, devant les œuvres des personnages de marque qui ont pris la mission de représenter officiellement l'art en France. Ce qui sera surtout visible, à la peinture comme à la sculpture, c'est la sécurité des artistes en possession d'un renom et d'une manière. M. Henner, qui depuis longtemps ne fait aucune tentative en aucun sens, garde une séduction de métier dans la monotonie de son procédé. Il recommence chaque année le portrait de profil, en vêtement noir, et la figure morte, étendue, bleuissante sous la lumière ou par le ton cadavérique. Il s'est refusé à vouloir autre chose, a renoncé à la nudité vivante.

Il a toutefois gardé sa science des plans et des ombres, malgré les abdications et les interrègnes. Mais combien d'autres, sans une pareille saveur de peinture, jouent de grands premiers rôles dans l'art d'aujourd'hui.

Ceux que l'on appelle les dirigeants, les arrivés, et qui sont ici comme les chefs de bureau de quelque importante administration, ne font guère effort pour justifier la situation qui est la leur. Je ne crois pas que l'on puisse trouver un grand intérêt de vie et d'art aux portraits rêches ou amollis peints par MM. Bonnat, Jules Lefebvre, Jules Breton, Paul Dubois, Benjamin Constant, aux anecdotes de M. Gérôme, à la *Vierge* de M. Hébert.

M. Bouguereau, plus retors, plus douceâtre, est sans doute le plus imperturbable de tous. Chez lui, jamais trace d'inquiétude, comme chez M. Bonnat, dans le portrait de femme, jamais trace de labeur patient, comme chez M. Detaille, acharné à fixer chaque détail d'un cheval, d'un costume. Il y a d'ailleurs longtemps que l'on a pu

renoncer à l'analyse des éléments qui composent la manière de M. Bouguereau, mais je n'avais jamais si bien vu que cette année, par *Psyche et l'Amour*, la mignardise équivoque, l'allure et l'expression décidément libertines de ses personnages. Cet Amour est nettement un mauvais sujet, et cette Psyché est d'une physionomie qui exprime sans se gêner le chatouillement et le plaisir. Par contre, une sévère figure de M. Bouguereau par lui-même, en chair de nymphe émue.

M. Edouard Detaille travaille certes avec application, n'a rien négligé pour satisfaire une clientèle princière par les portraits de *Leurs Altesses Royales le prince de Galles et le duc de Connaught*. Si le peintre veut nous prouver qu'il sait tout le détail des choses, il réussit. Mais s'il prétend dégager une émotion de cet inventaire, il se trompe. De même, M. Roybet, en réputation de virtuosité, ne voit-il pas de quelle curieuse façon chavire sa *Sarabande* éclatante et huileuse? M. Bonnat a-t-il réellement voulu

suspendre le président de la République au-devant de la toile?

Cette intimité manquée des effigies visibles à toutes les murailles de ce Salon nous conduit naturellement à la question du portrait et du rôle joué par le goût du public dans la production du portrait.

Il y a là, évidemment, toute une production forcée, qui obéit aux besoins et aux fantaisies de l'offre et de la demande. Les redingotes et les robes ne sont pas rares, et encore on pourrait discuter sur la qualité des étoffes, mais ce qui est rare, c'est un visage vu dans une atmosphère.

Je n'ai pas nié l'application de M. Detaille, je ne nie pas davantage la lourde conviction de M. Bonnat. Mais l'intérêt est ailleurs. Il est bien sûr qu'il y a, pour le portrait, complicité entre les modèles et les peintres, et que les portraiturés ont logiquement les portraitistes qu'ils méritent. Le genre n'est nullement sans signification, malgré qu'on le prétende. Comme si des genres plutôt que

d'autres se satisfaisaient de la banalité! J'entends dire qu'il ne faut pas demander plus que ces effigies ordinaires à la peinture officielle, non plus qu'à l'entreprise des portraits mondains. Grand merci! Portraits de famille! portraits officiels! portraits mondains! Cela est vite dit. Je ne me lasserai pas de répéter que nous avons dû à ces genres réputés indifférents aujourd'hui des chefs-d'œuvre de finesse, de pénétration intime, des chefs-d'œuvre historiques de toutes les manières, par des effigies d'anonymes comme par des effigies de personnages d'apparat. En Italie, en Allemagne, dans les Flandres, en Angleterre, en France, des peintres consciencieux ont passé leur existence à représenter ainsi les gens de leur ville, qui venaient leur demander de prolonger leur existence par l'image. Ces gens voulaient léguer aux leurs des souvenirs fidèles de ce qu'ils avaient été dans la vie, de leur visage au repos, du costume de leur classe ou de leur profession, de la chambre où ils se tenaient d'habitude, et le

peintre entrait dans leur projet. Il s'appliquait à être fidèle, à dire de toute sa pénétration, de toute sa force, l'être qui se plaçait devant lui. Le peintre vivait de la vie du modèle. Entre eux, il y avait une entente, une complicité. A force de conscience, l'artiste parvenait à élaborer ces chefs-d'œuvre que nous plaçons aujourd'hui aux belles places de nos musées. Il avait eu la volonté d'être exact, et il allait jusqu'aux profondeurs de la vie.

Pour les peintres qui furent plus que des petits maîtres, plus que des hommes de talent, ils ont à jamais paré ce genre du portrait d'une incomparable splendeur. Rembrandt a véritablement illuminé le visage humain d'une lumière intérieure inconnue avant lui. Celui-là, dira-t-on, fut un solitaire, un réfléchi. Soit. Mais allez à ceux qui furent des peintres officiels, des peintres mondains, et qui occupent les galeries de nos musées, par les portraits de leurs modèles. Prenons cet autre, Velasquez, ce grand seigneur de la peinture. Il est, en vérité, au milieu de la

cour où il vit, aussi réfléchi, aussi solitaire, aussi secret que Rembrandt. Allez à d'autres encore, cherchez les effigies laissées par un peintre officiel tel que Rubens, tel que Van Dyck : arrêtez-vous devant ce portrait équestre de la reine Marie de Médicis en voyage aux Ponts-de-Cé, qui chevauche maintenant dans la grande galerie du Louvre, allez vers l'apparition de Charles Ier, roi d'Angleterre, sur une paroi de notre Salon carré, et je crois que vous ferez ensuite quelques objections à M. Edouard Detaille, qui a représenté le prince de Galles et le duc de Connaught à cheval, au milieu de soldats rouges.

Ces comparaisons sont forcément écrasantes, me sera-t-il répondu, et tout le monde sait fort bien qu'il n'y a pas en ce moment de Rembrandt, de Velasquez, de Rubens, de Van Dyck, occupés à représenter ce qui reste d'aristocratie et ce que nous avons de gouvernants. Ceux-là nous ont légué l'image approfondie de leur temps. Ils vivraient aujourd'hui qu'ils sauraient bien découvrir le

caractère de nos princes d'Europe, et de nos bourgeois de France. Pourquoi tant exiger, dès lors, des peintres aujourd'hui préposés à ces besognes. D'accord. Je n'exige rien. Je vois simplement les œuvres en regard des situations. Donc, le genre du portrait dit officiel est en baisse, et c'est simplement une convention sociale qui s'éternise sans raison d'être.

Je crois pourtant que les modèles y sont pour quelque chose. Pourquoi un président de la République n'a-t-il jamais choisi Fantin-Latour comme portraitiste? Pourquoi le prince de Galles ignore-t-il Whistler? Pourquoi la femme du monde ne va-t-elle pas vers Renoir? Pourquoi les élèves d'un savant, les admirateurs d'un philosophe, ne demandent-ils pas le portrait de leur maître à Carrière?... Pourquoi n'y a-t-il personne, parmi la foule de ceux qui croient composer une société intelligente et artiste si supérieure, pourquoi n'y a-t-il personne pour demander à Rodin le buste impérissable!

C'est seulement là une indication du chapitre étendu qui pourrait être écrit sur les rapports créés entre la société et l'artiste. Il est certain qu'il y a eu une mise en liberté, que des hiérarchies anciennes ont été supprimées. Le fait curieux, c'est d'observer ce qui s'est reconstitué à la place, par le pouvoir de l'argent et par le pouvoir d'une caste d'artistes arrivée aux situations, aux honneurs.

C'est tout un fonctionnement, absolument logique, en rapport avec la prise de possession du pouvoir par la bourgeoisie au lendemain de la Révolution. Mais des harmonies naturelles, plus larges qu'autrefois, appelant tous les êtres à la vie, se reconstitueront, après cette crise sans doute nécessaire, où les forces dirigeantes achèvent de s'épuiser. Pour le moment, ceux qui vivent à l'écart avec leur rêve ont encore le meilleur lot, et ne changeraient pas leur sort.

Il est d'autres sujets pour nous distraire. La simple imagerie des tableaux qui racon-

tent des histoires crée des stations fort amusantes au cours d'une telle promenade. Comment ne pas s'arrêter devant cette femme nue qui sort d'une vasque devant une nombreuse assistance. C'est la *Maria de Padilla* de M. Paul Gervais : « La chronique rapporte que lorsque la belle favorite se baignait, il était d'usage que le roi et ses courtisans vinssent lui tenir compagnie. La galanterie suprême voulait alors que les cavaliers bussent de l'eau du bain des dames. » Ils n'y manquent pas, et c'est la variété convenue des mouvements d'une scène de vaudeville. L'un boit goulûment, l'autre flaire, un autre qui a bu semble dire, en se passant la main sur l'estomac, combien ce breuvage lui semble bon.

Et cette autre grande toile de Makowsky, *L'Epreuve* : « Le vieux boyard Morozoff doutant de la fidélité de sa femme lui fait subir la cérémonie du baiser, ancienne coutume, pour s'assurer si son rival est bien le prince Serebrianny, auquel sa femme a été fiancée et qu'elle estime toujours. » C'est en-

core une mise en scène, un jeu d'acteurs, un tableau vivant, d'après un récit de Tolstoï, cette fois.

Le Salon des Champs-Élysées pourrait être parcouru ainsi avec cette préoccupation, et d'amples moissons d'anecdotes d'histoire ou de genre pourraient être faites. C'est ici, d'ailleurs, la grande affaire. La peinture à sujets, de tous les formats, sévit dans toutes les salles, excitant les imaginations des promeneurs, les forçant aux fouilles laborieuses du catalogue.

Je mets à part la *Muraille*, de Jean-Paul Laurens, où il y a plus qu'une anecdote, où il y a, avec des erreurs, avec du vide, avec des puérilités, une manière de grandeur fruste et gauche, qui n'est pas sans me toucher.

Cette muraille peinte par M. Jean-Paul Laurens a été construite en 1218, ainsi que cela est raconté aux Annales de la ville de Toulouse : « Simon de Montfort avait laissé le commandement du château de Toulouse

à Guy, son frère... Ceux de la ville travaillaient nuit et jour à se fortifier, ils tirèrent de leur côté un nouveau retranchement entre la ville et le château, rouvrirent les fossés et se remparèrent de toutes parts. »

C'est dans ces lignes, citées par lui, que le peintre a trouvé son inspiration. Que dirai-je? Je n'aime guère, d'habitude, les mises en scène de vieux mélodrames de M. Jean-Paul Laurens, ses anecdotes historiques sans profondeur, son archéologie, ses défroques. Ici, il y a une bonne part de conception enfantine : le lion, la déesse armée d'un glaive, qui apparaissent dans les nuées, et toute cette portraiture encombrante de madriers, de planches, de pierres. Tout de même, depuis plusieurs jours que je passe et repasse devant cette toile de la Muraille, j'ai fini par lui découvrir une sorte de sincérité âpre et douloureuse, je ne sais quelle mélancolie inquiète. Tous ces travailleurs, ces malheureux employés aux gros travaux de la guerre, ces femmes, vont et viennent avec une résignation fa-

rouche, et l'espace de campagne au milieu duquel ils bâtissent leurs remparts, leurs tourelles en pigeonnier, est habité par la tristesse et le pressentiment de la tuerie.

Je ne voudrais pas voir se changer cette gaucherie de M. Jean-Paul Laurens en adresse, mais quel malheur qu'il ne sache pas pénétrer davantage le sens des choses, qu'il voie la fumée comme un essuiement de pinceau, la fumée, si belle, si souple, qui peut être si jolie, ou si dramatique! quel malheur aussi qu'il ne sache pas le lointain, la beauté des horizons!

Tout de même, s'il n'y avait que des vignettes, petites ou grandes, pour nous consoler de l'art plus solennel des personnages dirigeants, le plaisir serait mince. Il y a, fort heureusement, des preuves de réflexion sur la vie, de découverte et d'amour des choses. C'est surtout la rencontre de ces œuvres qui importe. De moins en moins l'esprit a le souci des négations, de plus en plus il se révèle avide d'affirmations. Ne

suffit-il pas, d'ailleurs, d'énoncer l'œuvre viable pour raturer tout ce qui est conventionnel et stérile ?

§ X. — ARRÊT DEVANT UNE ŒUVRE

Si je vais aux œuvres de Fantin-Latour : *Vision*, *Baigneuses*, *la Nuit*, je vois les toiles, le pastel, occupés par les formes et par l'atmosphère avec une certitude que l'on peut dire mathématique. On pourrait presque appliquer en son entier le vers de Baudelaire à ces conceptions du peintre-poète épris des harmonies de lignes et de couleurs et des rythmes de la musique :

Les formes, les couleurs et les sons se répondent.

J'aime, au Salon des Champs-Élysées, aller vers ce rare artiste en possession du goût intellectuel et du savoir du peintre. On pourra discuter avec lui devant ses toiles, ses pastels, ses lithographies, lui demander encore davantage, puisqu'il est de

ceux qui doivent savoir conquérir la vie dans tous les sens, souhaiter non son renouvellement, mais une continuation d'évolution. Peut-être pourra-t-il répondre que la collaboration du milieu est nécessaire à cette évolution de l'artiste, qu'il ne peut faire des portraits et décorer des murailles par force.

De fait, les personnages de la société d'aujourd'hui, mal informés, ne savent pas choisir leurs peintres, et leur ignorance bienveillante sait se contenter des creuses effigies qui leur sont offertes comme le dernier mot du talent et de la mode. Ils ne voient pas que chez un portraitiste tel que Fantin, il y a non seulement un sens de la forme, une harmonie des colorations dans la lumière, mais qu'il y a encore, très logiquement, pénétration de la vie intérieure, car la force du sentiment, de l'expression, va toujours, en peinture, avec les qualités du peintre. Celui qui voit *réellement* la forme voit aussi le dedans. Et il est bien inutile de parler à ce propos d'intentions littéraires.

Les intentions ressortent de la compréhension de la nature. Il n'y a pas à les afficher, mais à les montrer avec les choses elles-mêmes.

Et encore, puisqu'il s'agit de Fantin, qui donc s'est avisé de faire apparaître en leur plein les qualités de décoration qui sont en lui ? On a distribué les murs et les plafonds de l'Hôtel-de-Ville. Qui a songé à lui, à part quelques-uns, malheureusement peu consultés ? Et pourtant, cette appropriation de son art à la décoration des surfaces murales et plafonnantes, n'apparaît-elle pas dans toutes les œuvres qu'il signe ? N'y a-t-il pas dans chacune le grand passage de lumière qui visite toutes les parties, qui les associe, qui les fait participer à l'idée générale ? N'y a-t-il pas aussi un noble et sûr agencement de lignes, un savant contrepoids des corps, une harmonieuse disposition des couleurs ? Mais la plus petite toile de Fantin est une préparation à laquelle rien ne manque pour constituer une décoration définitive ! On pouvait, on peut

toujours faire l'expérience, ce sera une expérience à coup sûr.

Le Salon de cette année ne fait qu'apporter des preuves nouvelles à l'appui de cette constatation déjà ancienne. Par la lithographie, par le pastel, par la peinture, Fantin-Latour continue son art de savant coloris, de lignes certaines. Il trouve, pour exprimer les scènes des drames lyriques, des images lumineuses, des contrastes d'ombres, des gestes de personnages, qui correspondent aux thèmes musicaux et aux développements harmoniques. Le petit format du pastel de la *Nuit* est en réalité envahi par tout l'espace où roulent les nuées, et la figure mollement couchée et dont les formes résument si bien la rencontre de la lumière et de l'ombre, est une grande figure absolument unifiée à la composition générale. Il ne s'agit pas d'un corps teint en bleu comme dans les toiles vues au clair de lune, mais aperçu dans sa vérité à travers la légère atmosphère.

La peinture des *Baigneuses* a la même unité d'ensemble, le même charme des détails subordonnés à la beauté lumineuse de la composition. C'est toute une fresque dans le petit cadre, un accord délicieux de l'eau, des verdures, des corps jeunes et vivants. Les femmes, jolies sans mièvrerie, construites avec l'élégance de la force, musclées et charnues, sont faites pour nous consoler des filles à bandeaux, des larves de brasseries, qui se promènent avec des auréoles dans les œuvres fabriquées et mystificatrices des mystiques de 1895. Fantin ne craint pas d'exprimer la vie, et il croit encore à la beauté des fines attaches, des souples mouvements. Il sait comment un front se perd sous l'ombre des cheveux, comment la ligne de l'épaule continue le col, comment les seins se développent, comment les bras, les jambes se meuvent. Il admire les fines et solides armatures, se réjouit de leurs jeux naturels et des attitudes en nombre infini qu'elles commandent. Et toute cette vie individuelle, manifestée ici par cette femme

debout, par ces autres assises, par cette autre dans l'eau, il sait la mettre en accord avec la lumière prismatique et dorée, avec ce beau paysage où toutes les nuances se rejoignent, se commandent, échangent leurs reflets tremblants.

L'autre toile : *Vision*, est une apparition d'une admirable figure de femme. C'est une des plus belles figures de l'œuvre de Fantin que cette femme parée, d'une souveraineté si douce, qui surgit devant l'homme. Elle est vêtue d'étoffes où l'or devient rose, où les tons atténués se trament en une extraordinaire brume colorée. C'est toujours la robe des contes de fées. L'an dernier, la reine des Troyens était vêtue d'une robe couleur de soleil. Cette fois, la tunique et les voiles sont envahis de crépuscule, et la traînée dorée des derniers rayons est atteinte par l'approche de la nuit. L'artiste de cette œuvre, qui est aussi le portraitiste divinateur de la vie intime sous les apparences, est un des plus vrais artistes de ce siècle. Il poursuit son tranquille et ferme labeur, il mêle son

rêve à sa vision de nature, il le revêt d'une trame souple et forte qui le fera vivre à travers le temps.

§ XI. — CONTINUATION DE LA PROMENADE

C'est à dessein que je rapproche le nom de M. Henri Martin du nom de son aîné Fantin-Latour. Je crois voir, chez le premier, la même tendance que chez le second, à analyser la lumière, à fragmenter, à rompre les tons. Chez M. Henri Martin, le procédé est plus visible, s'affirme systématiquement, alors que chez Fantin, le procédé est dominé, tenu à sa place. En somme, il y a ici, dans les deux toiles que je veux examiner, une application, tout à fait légitime, des moyens d'investigation lumineuse qui ont été ceux des impressionnistes. Et même la nette division des tons des néo-impressionnistes n'est pas étrangère à l'événement. Cela n'est pas, d'ailleurs, une acquisition

brusquement décidée par M. Henri Martin, et la tendance a pu être constatée chez lui, il y a plusieurs années, dans ses toiles des Salons annuels. Cette fois, il accomplit une étape nouvelle, et son œuvre est sûrement l'une des plus intéressantes qu'il ait été donné de voir, ici et ailleurs, depuis longtemps.

Cette œuvre est indiquée ainsi au catalogue : *Frise, fragment de décoration pour l'Hôtel-de-Ville.*

L'espace occupé est fort restreint en hauteur, occupé par des cintres, et l'artiste a tiré un excellent parti de la disposition qu'il devait accepter, a montré une perception exacte de la direction des lignes. Sur un ciel mauve et bleuâtre, brouillé de la chaleur d'une fin de jour, il a dressé une mince et pressée colonnade d'arbres frêles, des pins aux troncs rougeâtres, des citronniers chargés de fruits d'or. Il a placé, se faisant vis-à-vis, deux artistes : un peintre et un poète (ou un musicien). Ce sont les person-

nages que l'inspiration visite, sous forme de muses volantes, d'anges penchés, qui passent entre les arbres en pliant leurs corps aux lignes imposées. Une femme, au centre, un peu en retrait, le visage caché par ses mains, est une sorte d'apparition de mélancolie de crépuscule, et son attitude est charmante, comme sa tache de couleur est heureuse. Tout au bout, une jeune femme tient un enfant qui regarde. Les intentions ne sont pas davantage précisées, mais la vie apparaît belle sur ce ciel, sous ces arbres, par ce peintre au travail, par ces figures rythmiques, et l'on n'a qu'à attendre la Frise complète pour enregistrer sans doute une œuvre qui fera honneur à l'Hôtel-de-Ville.

Les objections, car il y en a, peuvent se résumer ainsi : que M. Henri Martin reste enclin au maniérisme, que ses figures sont d'un modelé mince, d'une sécheresse ligneuse, et que leur arabesque heureuse serait pourvue d'une autre beauté si le sentiment de la forme vivante avait enfin raison

des surfaces minces et des combinaisons pointues. Enfin, dans cet ensemble de la Frise, très pensé, très coordonné, si la figure du peintre est fort belle, l'autre figure, du poète ou musicien, l'homme barbu et brun baisé au front par l'ange, est d'expression un peu béate et satisfaite, et amuse trop l'œil aux dépens de l'œuvre vraiment sérieuse.

On a le droit de demander beaucoup à l'auteur de cette *Frise*, déjà si loin de l'autre toile : l'*Inspiration*, et des Etudes maigrelettes exposées aux dessins. Là, il y a encore les combinaisons de la manière, la croyance aux champs où poussent les plumes de paon, les fleurs en papier doré. En accord avec ces artifices, je vois la méconnaissance des formes vivantes, un goût pour les silhouettes menues, les attitudes de poupée. De tout cela il reste un peu dans la *Frise*, mais un élément de vie apparaît, un sens de la compréhension gracieuse et souple, une aptitude à occuper l'espace par le défilé des figures et par une atmosphère harmonieuse. Ces

femmes qui passent parmi les arbres, qui penchent leurs formes graciles dans le sens général des lignes qui encadrent la décoration, toutes ces robes colorées, éclairées capricieusement par les ombres longues et les feux roses du crépuscule, — ce sont là quelques-unes des caractéristiques de l'œuvre méditée et charmante de M. Henri Martin. Ce ciel du soir, ces arbres, ces femmes penchées, ce sera le délicat fleurissement d'une muraille.

Une autre frise décorative, de M. Henry Bonis, les *Exercices physiques*, une bande de coureurs lancés à travers la campagne, vaut par l'agencement des lignes : une seule figure disparaît mal à propos dans une porte. On constatera, de même, des qualités d'arrangement, de carnation, dans la *Vision d'automne*, de M. Bourgonnier, dans *Amatérassu, la déesse du soleil*, de M. Quinsac. Mais on se refusera au déballage d'étoffes, de meubles, de fruits, de

femmes nues, intitulé par M. Louis Béroud : *Symphonie en rouge et or*.

Parmi les grandes, trop grandes toiles historiques, la *Salomé* de M. Louis Chalon ne manque pas d'ingéniosité et de cruauté, dans son Orient plâtreux.

C'est une toile de genre que le *Vaccin du croup à l'hôpital Trousseau*, de M. André Brouillet, malgré ses proportions. C'est agrandi et vidé. La toile peinte par M. Paul Chabas pour rassembler les habitués du jardin de M. Lemerre à Ville-d'Avray est encore une vignette de dimensions disproportionnées.

M. Rochegrosse a mieux le sentiment de la mesure dans son *Babil d'oiseaux*, au fond finement treillagé d'or. Il est facile d'apercevoir qu'il a voulu s'inspirer de l'art précieux des miniatures d'Extrême-Orient, mais les vives couleurs de ces miniatures sont en accord, tandis que les coloriages de ce *Babil d'oiseaux* ne babillent pas précisément entre eux. L'exemple de M. Gérôme devrait pourtant faire réfléchir. Lui aussi,

M. Gérôme, a eu la curiosité de l'anecdote historique, du costume, du bibelot. Voyez où il en est, avec *La prière dans la mosquee Caïd Bey :* il rapièce méticuleusement les fonds de culotte multicolores. Et dans cette autre toile où il a peint la Vérité assassinée, tombée au fond d'un puits comme une statuette, pendant que le miroir brisé descend, ou remonte, ou reste suspendu. Il y a véritablement des rébus plus intéressants à la quatrième page des journaux illustrés.

La Muse verte et *La Fortune passe*, de M. Albert Maignan relèvent de la même poétique. M. Emile Adan peut être choisi comme le représentant de la vignette de romance : voyez ses *Femmes de pêcheurs*. MM. Buland et Brispot continuent à agencer leurs scènes de vaudevilles, le premier avec le *Jour d'audience*, le second avec : *Chez le barbier*.

On trouvera plus d'agrément au brumeux *Faubourg Saint-Denis, le matin*, de M. Jules

Adler, — à la scène vue à la Maternité par M. Laurent-Desrousseaux, — à la *Veillée*, de Bréauté, — aux *Oiseaux*, du charmant observateur Méry. De même peut être encore classée dans le genre, la toile de M. Henri Pille : *Stratégistes ; guerre de trente ans*, où je trouve un bon militaire à binocle occupé à piquer des petits drapeaux sur une carte. Il y a, dans le mélange de comique et d'horreur de l'*Eternelle convoitise*, de M. Jean Veber une malice d'observateur et un sens du pamphlet. *La fabrique de tabac à Séville*, de M. Walter Gay, est le spectacle social mélancolique, de la misère et de la sensualité de ces belles filles aux bras maigres, aux nez busqués, aux crinières noires où s'enlacent des rubans rouges. C'est un peintre qui voit, celui qui a exprimé ces ardeurs brûlantes, ces visages hardis et tristes.

Une perception de la lumière des intérieurs est chez M. Lomont, avec ce *Lied* où les figures résument l'éclat de la lumière et l'amoncellement des ténèbres. Il y aura

de l'art des petits maîtres hollandais chez ce nouveau venu lorsqu'il aura conquis la transparence de l'ombre et une plus forte mise en accord de certains tons.

Une sûreté de métier, au sens de l'harmonie sourde, de la tache crépusculaire, on la trouvera chez M. Brangwyn, lequel fut immédiatement classé comme un peintre, l'année où il exposa ses *Boucaniers*. On le retrouvera tel qu'aux années précédentes par la scène de marché oriental : nègres accroupis, étoffes, bateaux, arcades de pierres, et par la *Pêche miraculeuse* où la barque des apôtres se meut sur l'eau bleue et sombre, où les poissons scintillent aux filets, où le Christ apparaît en silhouette au-dessus d'une autre barque. C'est un peu égal, toujours, de tons, de matières. L'arche du fond, dans le *Marché*, n'est pas ouverte sur l'air, mais bouchée d'un blanc plâtreux. Surtout, la lumière est absente, ne détermine pas les formes, et celles-ci se silhouettent dans ces paysages comme en des chambres closes. Tel quel, l'art du

peintre brugeois donne le plaisir d'une rencontre inattendue au milieu des coloriages en surface, et l'imagination qui exprime, qui comprend ces spectacles de vie libre, ces aventuriers, ces marchands, ces eaux lourdes, cette demi-teinte tragique, cette imagination, est celle d'un poète.

Je voudrais indiquer encore la beauté sérieuse d'un portrait de femme de Lerolle, œuvre méditée, sentie, — l'expressive allure des personnages de Josef Israëls, — la blanche *Nourricerie* de Duez, — un assez subtil portrait de femme de Lucien Doucet, — une jolie étude, en vert et noir, de M. Austen Brown, un Écossais, — un portrait de femme, vivant et gracieux, tout lointain qu'il peut sembler d'abord, de M. Bunny, un Australien, — le très ressemblant François Coppée, ironique et doux, de M. Edouard Fournier, — le fin portrait de *Grand'mère*, de M. Sabatté.

On pourrait ajouter ici une énumération, mais j'aime autant regarder des fleurs, des prunes, des crevettes, un pot-au-feu, un

jambonneau, des œufs sur le plat, lorsque tout cela est peint avec un amour des substances et des arrangements comme il arrive avec MM. Cesbron, Bergeret, Fouace, Frank Bail, peintres assermentés de la nature morte.

§ XII. — LES OBJETS D'ART

On sait que les efforts des artistes d'aujourd'hui ne se bornent pas à modeler la statue, à peindre le tableau, qu'il y a chez eux une agitation inquiète, une recherche fiévreuse, et qu'ils sont dans cet état d'utile surexcitation depuis qu'ils ont conçu l'idée que peut-être ils pourraient rénover l'art usuel, tombé au marasme que l'on connaît. C'est déjà beaucoup que cette préoccupation soit née en eux. A force de s'ingénier, de vouloir, l'effort peut aboutir, le désir qui est en quelques-uns peut se propager, susciter l'action d'instincts qui s'ignorent, faire que le monde du travail soit parcouru,

lui aussi, par ces frissons de l'inquiétude créatrice.

Le mouvement actuel ne va pas encore au delà de ces pressentiments, de ces possibilités. C'est beaucoup déjà, puisque c'est la constatation de la vie, la preuve que la transformation est possible. Il faudrait reprendre les choses au commencement, faire le grand effort pour l'éducation première, décider que le dessin sera appris à l'enfant comme le langage et comme l'écriture, puisqu'il est, lui aussi, un langage et une écriture. On n'obtiendra de résultat dans l'avenir qu'en s'adressant ainsi aux forces inemployées, qu'en changeant le milieu, qu'en obligeant à une éducation nouvelle ceux qui créent les objets, ceux qui s'en servent, c'est-à-dire tout le monde, y compris les architectes. Ceux-ci ne sont-ils pas responsables pour une grande part de l'état précaire de l'art d'aujourd'hui, par le seul fait de leurs combinaisons purement rectilignes, faites seulement pour le papier, comme on peut s'en convaincre en une visite vraiment

instructive faite au pourtour des galeries du palais des Champs-Élysées.

Pour les objets d'art exposés cette année, ils sont bien, en effet, des objets d'art, c'est-à-dire des pièces uniques faites pour la vitrine, de celles dont on ne se sert pas, que l'on regarde rarement, que l'on manie avec précaution. C'est le temps actuel qui veut cela. Au moins, on pourrait s'abstenir d'exposer les objets qui sont de simple valeur marchande, et qui n'ont que faire ici, une galerie d'exposition n'étant pas précisément pour exhiber n'importe quelles garnitures de magasins. Il ne manque pas dans Paris d'étalages qui en ont tout autant à nous offrir. Mais il n'y a pas à s'occuper des déballages de marchands, des bibelots en pur style de boutique. Je laisse de côté toutes ces tasses, ces cuillers, avec lesquelles on ne saurait boire quelques gouttes de bon café, ces verres où l'on n'oserait verser le vin, ces livres que l'on ne saurait ouvrir, ces vases où l'on n'a aucune envie de mettre des fleurs, tout cet art de bazar riche qui prétend à la vitrine.

S'il n'y avait que cela d'exposé ici, il n'y aurait qu'à passer, et rapidement. Mais il y a quelque chose de mieux : il y a des désirs, et il est bien impossible que les désirs, quelque jour, ne se transforment pas en volontés. Toute une agitation le décèle.

Jean Baffier expose à la sculpture ses *Fragments d'une cheminée pour une salle à manger dont la décoration d'ensemble est conçue à la gloire du travailleur de la terre.* Une fileuse et son amoureux, un homme, une femme et un enfant, apparaissent aux lucarnes, un paysan, une paysanne, en cariatides, soutiennent l'entablement, et tout cela s'unit, se compose, parle gentiment et éloquemment. De même, les trois jeunes filles de ferme qui soutiennent un vase à fleurs et qui ont des visages aux yeux fins, un peu bridés, des physionomies éclairées par le demi-sourire de l'ironie berrichonne. Celles-ci sont à la section des objets d'art, et le vase qu'elles tiennent est né de l'observation d'une jacinthe, comme la salière, d'une

fleur de genêt, le bougeoir, d'une fleur de pois, le gobelet, d'une graine de nielle, le sucrier, d'une graine de coquelicot.

Desbois expose un vide-poche, un baguier, un pot à tabac, d'un étain gras, façonné de forte et fine manière d'artiste.

A part quelques lignes sèches, quelques angles coupants, mal en rapport avec la matière de l'étain, Alexandre Charpentier a exécuté une jolie fontaine, d'une ingéniosité simple, d'un art lucide, d'une ornementation intelligente. J'aime la forme simple de cette fontaine, l'invention des Danaïdes du sommet et du Narcisse de la cuvette, l'histoire de l'eau écrite aux trois faces.

La lavande, le réséda, la reine des bois, discrètement indiqués par les colorations du bois, parfument la console en mosaïque de Gallé, malheureusement d'un fâcheux style architectural. Les gouttes de couleur colorent ses cristaux d'une vapeur liliacée, d'une buée d'eau verte, d'un nuage violet.

C'est ensuite une grasse théière en étain

en forme de têtard, et une Loïe Fuller en terre, de Pierre Roche, les vitraux somptueux, colorés et profonds, de Tiffany, d'après Vallotton, Toulouse-Lautrec, Seruzier, Maurice Denis, Vuillard, Ibels, Isaac, Bonnard, Roussel, Ramon, Besnard, tout un groupe d'artistes qui trouvent là une application superbe de leurs conceptions de lignes et de couleurs, — la statuette céramique de Lenoir, — les vases d'Ernest Carrière, des poissons, des grenouilles pris dans le mouvement de l'eau, dans la forme de l'objet, des ornementations très sobrement et élégamment composées, des crabes, des têtards, — les grès de Dammouse, de Dalpayrat et Lesbros, — les grès de Delaherche : vases, plats, cheminée, décoration d'appartement, — les éventails de Guérard, — les éventails d'Isaac, — les chenets de Vallgren, — les reliures de Mme Vallgren pour Loti et d'Esparbès — les broderies tout à fait belles de Mme Duez, d'après les modèles d'Ernest Duez, feuilles et fleurs de géraniums disposées en ornementations

nouvelles, d'un arrangement et d'un coloris inusités et charmants.

Il y a des artistes de demain parmi ces ardents voués à l'art. Tous ne s'en tiendront pas à des promesses et peut-être l'heure des réalisations est-elle proche pour plus d'un. Il y faut la ténacité, le vouloir, et l'appui de tous aussi est nécessaire pour entamer le bloc de l'indifférence et de l'ignorance.

Dès aujourd'hui, il faut saluer, encourager une de ces volontés en travail. Carabin, discuté, nié, au moment où il apportait ses fortes statues de bois présentées comme des meubles, Carabin a persisté, ne s'est pas ému de la critique, ne l'a pas dédaignée non plus, il a eu foi au travail, à l'apprentissage de chaque jour. Je ne crois pas que cette fois il y ait une bien grosse objection contre la vitrine, tout à fait claire, légère, bien supportée par la lourde et vivante sculpture. Cette vitrine est bien une vitrine, transparente comme de l'eau, faite pour offrir de tous côtés à la vue les objets qu'elle contiendra.

Cette sculpture est là bien à sa place, ne s'installe pas despotiquement, joue un rôle de support, et signifie le Bois, le Métal, la Céramique, la Pierre. Elle est belle et solide, elle pourrait prétendre, mieux que d'autres, à la pleine lumière, au piédestal, et elle consent à jouer son beau rôle d'ouvrière, elle accepte l'ombre, elle porte modestement la cage de verre étincelante que j'aimerais mieux voir éternellement vide, que remplie de futilités à la mode d'un jour.

L'entrée dans la salle où sont exposées les œuvres posthumes de Jean Carriès donnera la sensation de la vie ascendante, d'élément peuple qui veut surgir, qui cherche une issue. Ce sont les objets répartis entre les expositions dernières. On constatera évidemment les réminiscences, les conceptions incomplètes. C'est ici une action arrêtée, une intelligence en marche. La sculpture de Carriès est seulement pittoresque, son architecture est un recommencement, et ses masques, ses figurines, ses pots, s'en

vont de l'art gothique à l'art japonais. Il n'a eu que çà et là une vision directe de la nature. Mais le regret sera augmenté par ces recherches restées en route, la sympathie ira vers cette ardeur d'artiste, cette existence de labeur, — grand labeur, existence courte. Nous devons songer que Carriès est mort à trente-neuf ans, que tout cela, en somme, est un énorme essai, une immense étude d'où allait, sans doute, sortir un grand artiste.

J'en ai la conviction, maintenant surtout que j'ai lu le livre d'Arsène Alexandre : *Jean Carriès, histoire d'une œuvre et d'une vie.* C'est le prolongement d'existence qui est donné au pauvre artiste par ces belles pages simples, d'une émotion qui affleure subitement, comme une rougeur monte au visage, comme les larmes viennent aux yeux. Quelle éloquence a l'émotion ! Quelle force communicative est en elle ! Je défie qu'on lise ces pages d'Alexandre sans être envahi par un sentiment de grandeur sociale, par l'admiration de ces forces qui naissent

sans cesse aux couches profondes, et par un intérêt qui grandit, qui se passionne, de la première ligne à la dernière. C'est Renan, je crois, qui disait que la vie de Spinoza était aussi belle que son œuvre. L'artiste ici raconté peut dormir son éternel sommeil. La vie de Carriès est aussi une œuvre, et qui sera féconde. Malgré les tâtonnements, les demi-réussites, cette œuvre, par quelques pièces vraiment belles, par la sensation qu'elle nous donne du travail, de l'acharnement, prouve ce que peut une volonté déterminée. Si l'œuvre est incomplète, l'exemple est beau, et restera. Ce que Carriès n'a pas fait, ce qu'il aurait fait, il l'a commencé, et d'autres le feront, et sa vie de tristesse et de joie de Paris et de Montriveau sera fixée comme un exemple en ces pages compréhensives, peu soucieuses d'esthétique, amoureuses du métier, de la vie, de l'esprit, par lesquelles le littérateur a raconté l'existence émouvante de son ami le potier.

§ XIII. — LE DESSIN DES ARCHITECTES

L'architecture est habituellement négligée, non seulement par les écrivains de journaux et de revues chargés du compte rendu des Salons annuels, mais encore par le grand nombre des visiteurs des galeries de la peinture et des jardins de la sculpture. La partie du local affectée aux plans, relevés, projets de restauration, etc., est presque toujours déserte. Un promeneur fatigué y installe sa sieste. Un couple y cherche la sécurité. C'est l'abandon presque complet, du premier au dernier jour.

Il semble que, tout au moins, les artistes et ceux que l'art préoccupe devraient s'enquérir de l'état des choses, et chercher, sur ces feuilles de papier, les raisons de l'aspect de nos rues, de nos monuments, les signes qui peuvent faire augurer d'une décadence plus complète ou d'un renouveau. Mais non, ceux-là même ne se risquent pas

et s'il leur arrive de passer par les salles ou bien au long des galeries occupées par les architectes, c'est à l'heure où l'on s'en va, et ils s'en vont très vite. On dirait qu'ils connaissent là le frisson de la solitude.

Pour qu'une telle indifférence et une telle méfiance existent, il faut quelque raison profonde, et les architectes, au lieu de se plaindre du discrédit où ils sont, feraient bien peut-être de s'interroger. Nous avons une tendance à toujours chercher hors de nous les raisons de notre inactivité. C'est telle cause, ou telle autre, qui nous empêche d'être ce que nous devrions être. C'est en nous qu'il vaudrait mieux trouver le ressort faussé. Très probablement, si l'architecture est négligée, c'est qu'elle se néglige elle-même.

Quel est le caractère commun défectueux de la production architecturale exposée aux Salons?

C'est ainsi, sans doute, que doit être posée la question.

Je m'en tiens à toutes ces bâtisses en papier accrochées aux murs. Je suppose que ces projets de constructions originales et ces reconstitutions signifient tout autant, dans la pensée de leurs auteurs, que les œuvres réalisées. Ce sont là des résumés de l'art de la construction, des confidences voulues ainsi, ou instinctives.

Or, il est facile d'observer ceci :

Presque tous les architectes dessinent par lignes droites et non par surfaces.

J'ignore si cette simple constatation apparaîtra significative aux intéressés. Elle pourrait bien être, néanmoins, capitale. Elle indique une des raisons, sinon la raison essentielle, du marasme actuel de l'architecture. Elle dit, au moins en partie, pourquoi cette architecture est incertaine, pourquoi nos constructions sont sans modelé, sèches, vidées, mortes. Comparez, dans un monument restauré, la partie ancienne à la partie nouvelle, et vous serez surpris de voir la même pierre pesante ici, et là, frêle, signifiant ici le volume, et là, l'apparence.

Ne croyez pas que c'est la couleur du temps qui joue seule un rôle dans ce bel aspect chaud et vivant de la pierre d'autrefois. Lorsque nos maisons, nos églises, nos écoles, nos hôtels-de-ville, deviennent sombres par le fait du temps, ils n'en paraissent pas mieux modelés, ils gardent leur aspect inconsistant, leur matière mince.

On peut donc être fondé à croire que les architectes d'aujourd'hui fournissent par leurs dessins et leurs lavis un renseignement précieux sur leur conception d'art. Comment dessineraient-ils de cette façon sur le papier, et construiraient-ils d'une manière tout à fait opposée? Cela serait bien invraisemblable.

Ils affirment donc ici, pour la plupart, qu'ils imaginent un monument par les lignes et non par les surfaces, qu'ils le voient par ses faces successives et non par son volume.

Nos maisons ressemblent effectivement à ces froides images exécutées par la règle et l'équerre : c'est la même extériorité fragile, la même percée de portes et de fenêtres sur

le vide. L'architecte a fixé les contours, les ouvertures, par le tire-ligne, et il croit avoir tout fait, parce qu'il a calculé quelques distances, voulu quelques proportions.

C'est la preuve qu'il méconnaît la loi d'unité, qui est la même pour l'architecture que pour la sculpture, la peinture, l'objet d'art. En quoi l'œuvre d'architecture peut-elle se différencier de l'œuvre du statuaire? A toutes les distances, de près comme de loin, toutes les parties qui composent un monument ne doivent-elles pas se relier les unes aux autres pour former un tout? Et la seule manière de créer cet ensemble n'est-elle pas dans une distribution logique de lumière et d'ombre, dans la création d'une grande forme enveloppante?

Cette forme générale ne peut être trouvée que dans le modelé des surfaces. Elle est absente des combinaisons dirigées par le seul tire-ligne.

La conception de l'œuvre d'architecture est tellement entrée ainsi dans l'esprit de l'architecte qu'il exécute les copies de mo-

numents exactement de la même manière qu'il exécute un projet de maison de rapport. Quelques-uns reviennent de voyages avec des notes intéressantes, des aquarelles qui prennent tout de suite un charme, parce que le lavis aura essayé de montrer la forme des surfaces, par quelques indications de lumière et d'ombre. Mais combien d'autres, devant les monuments du passé, n'ont encore pour unique préoccupation que de chercher par quelles droites lignes, par quels rigides encadrements, peuvent se signifier sur le papier ces beaux blocs de pierre qui se présentent dans l'atmosphère avec une forme compacte et non avec un tracé de contours.

Cela va si loin que certains de ces copistes que l'on voudrait au moins exacts de la plus ordinaire exactitude, ayant à figurer quelque vieille peinture murale, conservée au milieu de détails d'architecture, commettent le plus étonnant des non-sens. Ils copient la peinture, ils l'intercalent au milieu d'un lavis de leur métier. Ils voient le modelé du peintre,

ils ne veulent pas voir le modelé de l'architecte, leur confrère : ils le remplacent par quelques traits sans aucune espèce de signification.

Les architectes d'autrefois ne dessinaient pas de la même manière, et leurs monuments se ressentaient de leur intelligence de dessinateurs. Il faudra revenir à la connaissance des ensembles, à la recherche des effets généraux, à la répartition exacte et logique des effets particuliers. Sans cela, notre architecture restera muette.

§ XIV. — CONDITIONS HISTORIQUES NOUVELLES

Si l'on veut maintenant essayer de voir l'ensemble de la production d'art, on pourra faire une singulière constatation.

Il est certain que l'idée collective manque, que la force de pensée et de réalisation de la race n'aboutit pas à identifier la vie et l'art, comme cela fut à d'autres grandes époques de civilisation, sur certains points

de l'univers. La France d'aujourd'hui n'apparaît pas avec l'unité de l'Inde, de l'Assyrie, de l'Égypte, de la Grèce, de Rome, du Japon. Elle n'a pas conservé, non plus, avec de nouvelles formes appropriées à ses idées nouvelles, la vitalité artistique partout affirmée, du monument à l'objet, qu'elle connut au moyen âge, à la Renaissance, au XVIIIe siècle.

Beaucoup des raisons de cet état de choses ont été dites, approfondies, par les historiens, par les philosophes de la sociologie. Ils ont montré comment fonctionnaient la caste, la religion, l'autorité hiérarchisée, le despotisme, la cité, la féodalité, la commune, la corporation. Il est certain que les appareils anciens, tels qu'ils furent, et surtout vus ainsi à distance, se présentent comme des organismes complets, où rien ne fait défaut. Les peuples qu'ils enferment en leurs catégories semblent avoir vécu une vie nationale, harmonieuse, complète. C'est que l'Histoire, avec ses raccourcis autoritaires, ses résumés, ses brièvetés, est en réa-

lité fragmentée, artificielle, et qu'elle nous conserve seulement des apparences. Nous ne lui donnons son sens complet que si nous passons outre à son décor, si notre imagination réussit à nous ouvrir l'espace, à supposer la vie immense, cachée, obscure, de l'élément humain qui fait l'Histoire et qui est presque complètement supprimé par elle, qui n'apparaît çà et là, que par une lueur, lorsque Clio consent à compter les morts d'un champ de bataille, lorsqu'une rêverie de poète s'avise des millions d'humbles existences cachées par les défilés d'apparat.

Aujourd'hui, avec la conscience que nous avons prise de la vie de la terre, après l'immense besogne de critique des idées qui a été accomplie, après l'état d'humanité qui a été dressé, après l'admirable remise en question de tout ce qui était consacré par la crainte, le fétichisme, l'habitude, nous pouvons affirmer que nous voyons réellement se faire sous nos yeux une nouvelle histoire. L'humanité, après avoir subi, con-

quiert. La foule cachée vient au premier plan. Le chœur immense, relégué au lointain, va bientôt tout envahir. C'est le temps de demain, voulu par les grands hommes d'hier. L'esprit des isolés, des précurseurs, des types magnifiques en avance, va devenir l'esprit des collectivités. La pénétration se fait, ou plutôt s'est toujours faite, elle a commencé avec le monde, aussitôt qu'il y a eu échange, langage, qu'un homme a parlé à un autre homme. C'est la formation de la conscience humaine. C'est long, cela sera encore long, cela a duré, cela durera des siècles, car c'est l'évolution de la vie même, sans solution de continuité, depuis les origines.

Croyez-vous que cette vie en liberté d'aujourd'hui, ce remuement confus d'humains, cette mêlée à laquelle chaque individu veut prendre part, cet avènement de la foule, puissent se présenter dans l'art comme s'y présentaient les sociétés fortement hiérarchisées d'autrefois. C'est bien impossible,

puisque l'élément d'en bas n'est plus contenu, a rompu ses digues. Que vous vous en réjouissiez ou non, cela est, et plus rien maintenant ne fera reculer l'humanité. Il est probable qu'elle n'était pas satisfaite de son sort puisqu'elle en veut un autre, il est sûr que des idées l'animent qu'elle ne soupçonnait pas. Plutôt que de vouloir la refréner, mieux vaut travailler avec elle à une harmonie nouvelle.

Je crois l'art un puissant facteur de cette évolution. Je crois les artistes destinés à exercer, plus que jamais, une influence sur les destinées de la foule. L'art est un démonstrateur de la vie. Il la pénètre, il la résume, il la fait comprendre, il jouera un rôle plus important qu'on ne suppose dans la transformation sociale de demain. J'entends, bien entendu, l'art dans son entier, l'art mêlé à l'existence, au travail manuel autant qu'au travail cérébral, au repos de l'individu et aux manifestations de l'existence nationale, l'art du livre et de la musique, l'art de la peinture et du théâtre, de

l'architecture, de la sculpture et de l'objet. Il est fait pour remplacer, par la mise en valeur de la vie, les mises en scène si vantées des religions, les apparats des cortèges où la foule est spectatrice, les fastes militaires où elle est victime. Il peut donner à tous, en même temps que la joie du spectacle, la joie de la création.

§ XV. — ESSAI DE RÉPONSE A LA QUESTION

Mais je me suis promis, en commençant cet article sur les Salons, de rester surtout dans un essai de définition *technique* de l'œuvre d'art.

Je laisse donc en ce moment l'expression, la valeur sociale, je ne fais pas intervenir la force individuelle de l'artiste, sa faculté d'exalter la nature, et je reviens à la question qui me fut adressée l'hiver dernier, que j'ai inscrite au début de ces pages, et qui a occupé ma pensée tout au long de cette visite des Salons.

« A quel signe reconnaissez-vous qu'un tableau est bon? »

Il m'a semblé, par l'examen de quelques-unes des œuvres exposées, qu'un tableau était bon lorsque toutes ses parties se commandaient, arrivaient à constituer une unité. Oui, un tableau doit être *un*. Et il se trouve alors que le mot qui revient rôder sans cesse dans la pensée pour exprimer cet état parfait de l'œuvre d'art est le mot d'*équilibre*.

Or, les gens de science qui ont une préoccupation philosophique, qui rêvent sans cesse ardemment de faire tenir une définition des lois qui régissent le monde dans un seul terme, le plus approchant possible d'une explication complète, ces gens de science arrivés aujourd'hui à une conception mécanique de l'univers, vous diront que ce mot d'équilibre est celui qui exprime le mieux les rapports des forces entre elles, celui qui contient, sinon le pourquoi de l'existence des choses, du moins le comment de cette existence. Il est l'image aussi

fidèle que possible de leur état, il résume leur manière d'être. Pourquoi donc l'explication que nous nous faisons du monde ne serait-elle pas la même explication que nous pouvons nous donner de l'œuvre d'art? Oui, ce sont bien des forces en équilibre qui viennent se réunir, s'opposer et s'harmoniser ici.

Qu'il s'agisse de la statue d'un homme, de la représentation peinte d'une foule, de l'évocation d'un paysage, d'un visage, qu'il s'agisse de la conception architecturale d'un monument ou du modelé d'un objet, il en ira de même. C'est la loi d'équilibre qui fait que la statue du Bourgeois de Calais de Rodin se dresse d'une telle force, que les Muses de Puvis de Chavannes sont en accord avec le paysage de ciel et de mer que la foule vue au théâtre populaire par Carrière se masse en un bloc vivant, que les compositions de Fantin présentent un accord de formes et de couleurs. Parcourez l'histoire de l'art, depuis le bas-relief d'Assyrie jusqu'au tableau peint d'hier,

l'immuable loi se trouvera vérifiée. Elle est marquée aux pierres du Parthénon comme aux sépulcres d'Égypte, aux porches des cathédrales comme aux festons de la Renaissance, aux tableaux de Vinci et de Rembrandt, de Rubens et de Velasquez, aux plafonds de Véronèse, aux parcs de Watteau, aux drames de Delacroix, aux figures d'Ingres, aux campagnes charmantes de Corot, aux puissantes évocations de vie terrestre de Claude Monet.

Cela peut-être se sent plus fortement que cela ne s'explique. Je ne crois pas, en effet, que l'explication soit facile, et j'ai pour cela les meilleures raisons du monde. On a multiplié les traités du Beau sans qu'ils se soient formulés en un axiome dans la mémoire des hommes. Pourtant, un choix a été fait parmi les innombrables œuvres d'art créées par l'humanité. Quelques-unes ont été retenues. Le grand nombre est allé à l'oubli. Quelle raison a présidé à ce choix? Quel caractère commun est empreint aux œuvres gardées comme un legs précieux?

Comment le classement a-t-il été décidé? Aucune réponse précise. Des artistes méconnus reviennent en faveur, reprennent le rang qui leur était dû. Ils le reprennent par un singulier, par un lent mouvement d'ascension. Il se trouve, au bout d'une certaine période de temps, que telle œuvre est là, au mur du musée, que le nom de l'artiste est aux dictionnaires, avec une sommaire biographie. Et le musée et le dictionnaire se trompent rarement. Il y a peu de places usurpées, en somme, et il est à croire que toutes les erreurs commises, même les moindres, se rectifieront comme d'elles-mêmes. L'opinion ambiante fait ce travail, mais il faut qu'il y ait en l'œuvre d'art une force invincible. C'est celle qu'il me semble possible de définir : la force d'équilibre.

C'est la demande qui me fut adressée qui m'a conduit à ces réflexions, et à cette solution, qui n'est en ces sujets, comme en tous nos sujets d'étude, qu'une hypothèse d'attente. Tout de même, depuis que j'ai mené

de plus près cet examen, il me semble avoir mieux découvert les raisons de la vie et du néant des œuvres d'art regardées. Si je me place au milieu d'une salle aux quatre murs occupés par des peintures, au milieu d'une salle de ces expositions annuelles où la qualité de la production est forcément moyenne, je perçois immédiatement le phénomène. Presque tout ce qui est peint sur ces toiles paraît en avant de la toile, semble tomber au dehors : dans la nature, aucun objet ne tombe, tout est réuni par l'ambiance. Sur ces toiles, j'aperçois des taches, des trous : il n'y a ni trous ni taches dans la nature où tout est unifié par l'atmosphère. J'en conclus que l'œuvre d'art doit être *une* comme la vie est *une*, que l'harmonie universelle doit se révéler par tout fragment d'art, — et le mot qui devient représentatif de cette nécessité et de cette beauté, c'est décidément le mot d'équilibre.

INDEX ALPHABÉTIQUE

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

P

Q

R

TABLE

SALON DE 1895

Paris, — Imp. PAUL DUPONT, 4, rue du Bouloi (Cl.) 12.5.95.

